

**Jabuti-Bumbá e Bumba-meu-boi:
referências visuais e circulação de formas culturais**

Ísis Bezerra de Farias

**Dissertação de Mestrado em
Antropologia/Culturas Visuais**

Outubro, 2012

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Antropologia/Culturas Visuais realizado sob a orientação científica
do Professor Doutor João Aires de Freitas Leal

À minha luz inspiradora, Deusa Farias.

Agradeço aqueles que acreditaram e ainda acreditam em sonhos, em brinquedos artísticos, dando-lhes vida e cor. A Família Farias minha, família materna, fonte inspiradora deste trabalho, que sempre me ensinou ver, viver e entender o mundo de várias perspectivas, onde o exercício da tolerância e do respeito, através da interação com as pessoas e a dinâmica do seu lugar, é indispensável. A Ferdinand e Nara, a força da família paterna. A todos os brincantes do Acre que contribuíram com depoimentos, textos, poesias, fotos, músicas, referências e inspiração, entre eles: Bab Franca, Cícero Franca, César Farias, Deusa Farias, Eleonora Farias, Silene Farias, Iriá Farias Franca Modesto, Carla Martins, Cleberson Monteiro, Keilah Diniz, Francis Mary, Darci Selles, Fátima Almeida. Aos fotógrafos: Cazuza Borges, Talita Oliveira, Edunira Assef, Cinthia Davanzo.

Aos informantes, brincantes e amigos maranhenses: Mundicarmo e Sérgio Ferretti, Jandir Gonçalves, Dona Malá, Seu Zeca, Seu Raimundo Gostoso, Seu Lourenço Pinto, Dona Margarida, Seu Macelino, Flávio, Sariza Caetano, Maria Teresa e “Paulão”.

São ajudas importantes, de pessoas e queridas, que colaboraram de forma surpreendente e me deram toda a força e confiança. O meu mais profundo agradecimento a minha “estrela guia” Ana Godoy.

Por fim agradeço todos os meus amigos do peito que sempre me deram a força necessária, e me mantendo alegre e sempre bem acompanhada nessa jornada: Bia Pedrosa, Miracélia Fragoso, Ariane Oliveira, Chiara Dalli Libera, Sara Di Chiazza, Fernanda Birolo, Mariana Bulhões, Flávio Kactuz, Lucie Cabrita, Cláudia, José Eduardo, Liberacy. Pessoas que me ajudaram, de forma plausível, no que precisei.

Agradeço ao Professor João Leal, orientador desta dissertação, por sua crítica cuidadosa e atenciosa na orientação do trabalho escrito e pelo apoio bem “legal” no trabalho de campo, me apresentando alguns dos amigos e informantes no Maranhão, e também pela oportunidade de sermos colegas de campo.

Agradeço especialmente ao meu amor e companheiro, Peter Groenendijk, por todos os “sins” e a paciência para com todos os momentos difíceis que passamos nesta estrada da vida e rumo ao sucesso deste estudo.

Muito obrigada!

JABUTI-BUMBÁ E BUMBA-MEU-BOI: REFERÊNCIAS VISUAIS E CIRCULAÇÃO DE FORMAS CULTURAIS

ÍISIS BEZERRA DE FARIAS

RESUMO

Esta dissertação se dedica à registrar, apreender e compreender a relevância da criação da manifestação artístico-popular Jabuti-Bumbá. Nela procura-se evidenciar a importância da invenção da tradição na formação da identidade acriana e no processo de resistência cultural como elemento de uma tradição que não cessa de se inventar por meio das práticas cotidianas. Analisa-se ainda as vertentes do Bumba-meu-Boi do Maranhão, para refletir sobre a presença do “Bumba” no folguedo Jabuti-Bumbá. Finalmente, aborda-se a *performance*, a visualidade, a relação entre a imagem e a palavra, realizando uma reflexão sobre o Boi e o Jabuti e sobre como o trabalho de campo no Maranhão possibilita entender e redimensionar o olhar para a experiência e para aquilo, sem o que, o Jabuti-Bumbá não existiria.

PALAVRAS-CHAVE: Jabuti-Bumbá, Bumba-meu-Boi, Invenção da Tradição, Performance Visual, Identidade, Práticas Cotidianas

JABUTI-BUMBÁ AND BUMBA-MEU-BOI: REFERENCES VISUAL AND CULTURAL CIRCULATION OF FORMS

ÍSIS BEZERRA DE FARIAS

ABSTRACT

This thesis attempts to register, learn and understand the importance of the creation of the artistic popular manifestation called Jabuti-Bumbá. It seeks to highlight the importance of the invention of tradition in the forming of the Acriano identity and in the process of cultural resistance, as part of a tradition that never stops inventing itself through everyday practices. Also, different ramifications of the Bumba-meu-Boi from Maranhão are analyzed to reflect on the presence of "Bumba" in the Jabuti-Bumbá festivity. Finally, we address performance, visibility and the relationship between image and word to perform a reflection on the Bumba-meu-Boi and the Jabuti-Bumbá and on how the fieldwork in Maranhão allowed for understanding and resizing of the view on the experience and to that which, without, would make the Jabuti-Bumbá to never have existed.

KEYWORDS: Jabuti-Bumbá, Bumba-meu-Boi, Invention of Tradition, Visual Performance, Identity, Everyday Practices

Índice

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - JABUTI-BUMBÁ: O NASCIMENTO DE UM FOLGUEDO POPULAR	15
1.1 ACRE, MUITO PRAZER EM CONHECER!	16
1.2 A PRESENÇA RELIGIOSA NO JABUTI-BUMBÁ	19
1.2.1 <u>A Santa Seringueira</u>	19
1.2.2 <u>O Santo Daime</u>	21
1.3 O JABUTI-BUMBÁ COMO ESPETÁCULO NO ACRE E FORA DO ACRE	26
1.4 COMO NASCEU O JABUTI-BUMBÁ	30
1.4.1 <u>O Jabuti Vingador</u>	31
1.4.2 <u>O Nascedouro</u>	32
1.4.3 <u>A Construção</u>	35
1.4.4 <u>As Músicas</u>	36
1.5 A CULTURA NO ACRE E A CULTURA ACRIANA: A TRAJETÓRIA DA FAMÍLIA FARIAS	42
1.5.1 <u>O Casamento e a Ourivesaria</u>	44
1.5.2 <u>Da casa ao movimento cultural no Acre</u>	45
1.5.3 <u>Os caminhos dos filhos</u>	50
1.5.3.1 <i>Silene Farias</i>	50
1.5.3.2 <i>Bab Franca</i>	51
1.5.3.3 <i>Cícero Franca</i>	52
1.5.3.4 <i>César Farias</i>	52
CAPÍTULO 2 – JABUTI-BUMBÁ: A IDENTIDADE ACRIANA E A TRADIÇÃO INVENTADA	54
2.1 JABUTI-BUMBÁ E A TRADIÇÃO INVENTADA	57
2.1.2 <u>O Bloco de Carnaval Maria Chita</u>	67
2.1.3 <u>As músicas do bloco</u>	71

2.2 O JABUTI DEU CRIA... DISSIDÊNCIAS E OUTROS PERCURSOS	77
2.2.1 <u>Zé Jarina e Jabuti Parema</u>	81
2.2.1 <u>E o que é o Jabuti Carumbé?</u>	83
2.2.3 <u>O Meninagem e o Jabuti-Bumbá</u>	86
CAPÍTULO 3 – O JABUTI-BUMBÁ E O BUMBA-MEU-BOI	95
3.1 O BUMBA MEU BOI: UM UNIVERSO AMPLO DE SIGNIFICADOS	98
3.1.1 <u>A religiosidade no Bumba-meu-boi</u>	106
3.1.2 <u>São Luís e os bois nas “vitrines”</u>	112
3.1.3 <u>O Boi Lírio de São João: um pé lá e outro cá</u>	115
3.2 EM BUSCA DOS OUTROS BICHOS DO BOI: A IMPORTÂNCIA DOS INFORMANTES	117
3.2.1 <u>O Boi de Seu Lourenço e a bicharada: como dançam os outros bichos</u>	125
3.3 O JABUTI-BUMBÁ E O BUMBA-MEU-BOI: O QUE FAZ DANÇAR OS DOIS BICHOS	130
3.4 JABUTI E BOI: FOLGUEDOS VISUAIS	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
BIBLIOGRAFIA	155
LISTA DE FIGURAS	163
LISTA DE INFORMANTES	167

“Não devemos falar de cultura popular no singular, mas de culturas populares... ou seja, culturas decorrentes de contextos plurais em que certas formas de entender, certos saberes, usos e práticas, ideias e símbolos, se agregam para nomear o que o ‘povo’ assina. E, neste contexto, os cruzamentos e as contaminações são sempre possíveis de imaginar numa pluralidade de influências e de tradições.” (RAPOSO, Paulo, 2005, s/p).

*“Por eso la muerte es tan magnífica. Porque no existe,
porque sólo muere aquél que no vivió.”¹*

Frida Kahlo



É dia 26 de fevereiro de 2011, me encontro com 38 graus de febre, contagiada pela doença tropical chamada dengue, Dona Deusa, também. Vestíamos panos e restos de coisas (restos de outros carnavais), que encontramos em casa... tinha um lenço português (a única peça nova, prenda da neta que veio de Lisboa). Tínhamos um convite para o Baile de pré-carnaval no clube mais antigo da cidade. A tia (Eleonora Farias) chega com um chá para curar a mãe e depois entra na “festa”, parecíamos três crianças tomadas pela vontade de brincar mais aquele ano, ir como fizemos todos os anos... fizemos escondidas, pois o resto da família não podia saber, xiuuuu! Criamos três personagens, ou elas surgiram: Uma sambista, uma cantora de fado e uma espanhola. Essas três mulheres tinham uma vontade

¹ Frase retirada da exposição de fotografias de Frida Kahlo no Museu da Cidade, Lisboa, em 13 de janeiro de 2012.

avassaladora, queríamos “ir à festa”! Foram quatro horas de preparação, uma verdadeira festa! A cada ideia e material que achávamos era uma supressa! Um pano grande de cetim branco, restos de tintas coloridas, virou nossa bandeira “Não deixe o samba morrer!”, pois era esta a música que tocava no rádio, e algo lá dentro da nossa intuição nos dizia muito... mas uma bandeira branca? Tem pouca cor, precisávamos de cor! A ideia de beijar de batom vermelho a bandeira! Não tínhamos tempo, ventilador, para secar a tinta, linha alinhavada pelas mãos da vó Deusa que resistiam e insistiam em pouca saúde e muita sede de comemorar aquilo que poderia ser o nosso último pré-carnaval juntas. Tínhamos um observador, ele tirou uma câmera fotográfica da bolsa e registou a nossa festa. Para mim essa foto é o segredo mais revelador do meu trabalho de campo no Acre, o cotidiano, a festa, o sagrado (no canto esquerdo da foto com o oratório no corredor da casa) e o profano em nós (no proibido, no carnaval), tem o mural de fotografias da família que nunca saiu do lugar central ao lado do oratório. O cotidiano, as tevês (uma não funcionava) o relógio, já passou da hora do jantar e está quase na hora do baile... estávamos quase prontas! Um índio verde com olhos egípcios nos olha, ele foi pintado pelo mesmo observador que tirou a foto. Bab Franca foi o fotógrafo, pintor daquele índio e o nosso espectador daquela noite. Eu vivi, me diverti, fiz anos, e enfim chegamos ao baile ao som da marchinha de carnaval de Dalva de Oliveira “Bandeira branca amor, não posso mais, pela saudade que me invade eu peço paz”. Foi uma das imagens mais lindas da minha vida, uma despedida divinal!

Ísis Farias. Lisboa, outubro de 2012.

INTRODUÇÃO

“Tudo métrica e rima e nunca dor, mas a vida é real e de viés...”

Caetano Veloso, *O quereres*

A morte de Deusa Farias, minha avó e matriarca do Jabuti-Bumbá, foi o que se poderia chamar de a pior coisa como “surpresa” em um trabalho de campo de um pesquisador, uma surpresa talvez até interessante, olhando de fora tudo o que foi acontecendo em menos de duas semanas de minha chegada, de volta à minha aldeia. Tirar o olhar estrangeiro e voltar para casa literalmente, e lá colocar a matriarca no colo e me permitir o “retorno para casa” com toda a minha força de estar presente nos rituais cotidianos e importantes da minha “aldeia”. Voltar para a casa onde fui criada e despir-me do olhar de quem vêm de fora, e com a alma nua me permitir viver a situação. Ler e ouvir tudo e cada coisa que acontecia, cada momento de oração, de desespero, de brigas entre os filhos, de criação, de euforia e de dor. E lidar com a surpresa da não saída do bloco de carnaval (momento no qual se daria minha ação como antropóloga). O desfecho se apresentou mesmo no domingo de carnaval: a perda e a possibilidade de olhar minha vida com algo possível de se mostrar e se recriar.

Ainda no primeiro momento do trabalho no Acre foram-se desenhando outras “surpresas” para o trabalho de campo no Maranhão..., tinha a certeza de que o projeto inicial, aquele de comparar através de imagens um grupo de Boi e o Jabuti a partir de indagações feitas aos brincantes sobre as imagens (fotográficas), não seria mais possível. Mas, como diria uma das participantes do Jabuti, “nós temos muita dificuldade de fixar limite para a nossa atuação”, então me coloco e me apresento como uma pesquisadora meio sem limites para sua atuação, com um olhar bem alargado sobre os fazeres, o que me permitiu olhar para o Maranhão de modo amplo e carregado de emoções, e com a fome de lidar com as pessoas, para tirar daquela experiência o melhor, sem muita preocupação com as perdas. Pois a perda maior para qualquer pessoa é a imagem da perda da mãe, tal

acontecimento me ensinou a não desistir dos meus sonhos e nem da vontade de lidar com um “objeto” tão delicado e tão forte, o fazer cotidiano através das relações e o olhar para as micro relações e para minha família. Tudo isso faz parte de uma dimensão macro, de um Acre, de uma cultura, de uma cidade, em que as relações entre seus agentes e o lugar onde foi sendo construída sua história se dão no cotidiano, apoiado no carácter aberto das relações praticadas desde o núcleo familiar.

Uma outra compreensão metodológica foi se recriando a partir das “surpresas” no trabalho de campo, acompanhadas por aquelas vindas do material de arquivo, das conversas, do ouvir histórias e também do contar as minhas, me distanciando do projeto inicial de mestrado ao mesmo tempo em que me aproximava dos indivíduos. O cotidiano foi-me reaproximando da dissertação e mudando minha forma de olhar e de lidar com o material de pesquisa e com a situação de perda; e aquilo que seria uma devassa, um desapontamento profissional e pessoal se mostrou, a partir das emoções e das relações com as pessoas, como a possibilidade efetiva de continuar o projeto e, assim, desistir do “desistir”. Essas relações, carregadas de emoção, reavivaram o meu olhar e a minha vontade de seguir em frente.

Etnografia e autoetnografia

“An anthropologist's work tends, no matter what its ostensible subject, to be but an expression of his research experience, or, more accurately, of what his research experience has done to him.” (GEERTZ, Clifford, 1968, p. vi).

“Nunca somos imunes aos poderes simbólicos que invocamos no campo de investigação.” (TURNER, Victor, 1975, p. 31).

“A emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo” (LE BRETON, 2009, p. 113).

Um dia eu ouvi que não existe participação sem emoção, pois vou lhes contar a minha “participação que observa”.

Sou uma Farias, da Família Farias criadora do Jabuti-Bumbá. Cresci nessa família marcada por um mutualismo sempre presente sob a forma do “tudo que eu tenho eu divido”, expressão do apoio mútuo, que se mostrou muito importante para e durante a realização desta pesquisa. Vou agora abrir a casa – lugar de exposição de práticas – e desvelar o carácter aberto, ou aquilo que tornou possível essa pesquisa alinhavada pelos capítulos que virão. Tentaremos aqui lidar com um campo muito delicado – o “abrir a casa” – para mostrar os “quartos” – e os segredos e intimidades do trabalho de campo – o campo obscuro da intimidade das coisas e dos homens que fazem as coisas; e como se deu a mudança na condução da pesquisa, no meio do processo de trabalho no campo, quando se é agente criador do objeto que se estuda, analisa e questiona, isto é, quando a pesquisadora, que aqui vos fala, e que faz parte da manifestação que ela procura apreender e compreender, é nascida e criada dentro da família nuclear do grupo do Acre criador do Jabuti-Bumbá, e que migra de sua “aldeia” para poder alargar sua visão e voltar para lá através de outro meio: o estudo, a pesquisa.

Esse ir e vir diz um pouco do jogo difícil entre a imersão no cotidiano e o discurso teórico, e a igualmente difícil composição entre experiência etnográfica e experiência autoetnográfica², em que o que se põe em marcha é a integração de elementos vindos de horizontes metodológicos diversos, para que seja possível elaborar o vivido e também o conhecimento capaz de apreender o pensamento, a ação, as relações do grupo ou dos grupos estudados (LAPLANTINE, François, 2004). Afinal, como poderia me retirar da

² Que deve ser entendida aqui tanto a partir da inclusão da experiência pessoal em alguns momentos da dissertação, quanto a partir de minha condição de autora e “etnografada”, já que pertenço à família e ao grupo envolvido neste estudo. Nos dois casos o que importa é que o esforço reflexivo não pode ser separado de minha inserção e nem das motivações que orientam a pesquisa.

dimensão do campo que envolvia a Família Farias e o Jabuti-Bumbá e perdas pessoais tão recentes quanto dolorosas? E por outro lado, como percorrer a dimensão do campo que envolvia o Bumba-meu-boi e seus praticantes? Laplantine (1996) coloca que a atenção sensível, inteligente e imaginativa por parte do pesquisador são requisitos fundamentais para a observação de comportamentos sociais e para a familiaridade com os grupos que se procura conhecer por meio do convívio para fins de pesquisa. Mas tudo isso seria nada ou muito pouco se as emoções tivessem que ser deixadas de lado, se elas mesmas não fossem consideradas como propagação de um acontecimento (LE BRETON, Davi, 2009): a realização da pesquisa em um nível, mas, sobretudo, em um outro nível, a criação do Jabuti-Bumbá, o “botar” o Jabuti e o Boi, a festa e o cotidiano como celebração e resistência, nível em que se empreende o esforço de invenção das tradições, de criação/formação de uma identidade, e que diz respeito a

“um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas (...), de natureza ritual ou simbólica, (que) visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.” (HOBBSAWN, Eric, 1997, p. 9).

Enfim, as coisas e os homens que fazem as coisas, mas também os olhares cruzados e compartilhados entre eles e o pesquisador.

O início dessa pesquisa se deu pela necessidade de ampliar e desdobrar a monografia de conclusão de curso intitulada “Jabuti-Bumbá, o nascimento de um folguedo popular”, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade União Educacional do Norte, Acre, em 2008. Mas se deu também e principalmente, pela necessidade não só de registrar, mas apreender e compreender a importância da criação dessa manifestação artístico-popular, seus desdobramentos e implicações, em virtude da repercussão que ela experimentou no período curto de sua existência. Repercussão que se deve principalmente ao fato de trazer fortemente presente elementos do imaginário popular do Acre, ao substituir o Boi, animal símbolo da brincadeira do Bumba-meu-boi, por um Jabuti, ao mesmo tempo símbolo da preservação da floresta amazônica e símbolo de resistência cultural, e

quais significações são dadas a este acontecimento cultural e, ainda, como a dinâmica cultural permite compreender este acontecimento.

Tendo reunido extenso material de entrevista com a Família Farias, farto material de arquivo sobre o Jabuti (fotografias e matérias de jornal) fui surpreendida pelo falecimento de minha avó, figura central da pesquisa. Nesse momento, decidi abandonar o mestrado sentindo-me impossibilitada de reler as anotações, ouvir as gravações, olhar as fotografias. Ao retomar o mestrado, certa de que a desistência não estava à altura da trajetória da Família Farias e do folgado gestado e criado por ela, havia restado pouco tempo para a pesquisa de campo no Maranhão. Intuindo que o caminho para compreender o Jabuti talvez fosse outro que aquele estabelecido inicialmente – centrado na análise comparativa através das imagens –, cedi à indicação do professor e antropólogo Sergio Ferretti, com o qual compartilhei, em 2011, uma boleia durante o trabalho de campo, para conhecer os bichos do Boi. Nesse momento, vi-me lançada em uma experiência de campo inesperada, que me levou a ingressar na vida íntima dos brincantes e criadores de bichos do Boi, intimidade cujas tonalidades se aproximavam daquelas dos criadores do Jabuti. Se a questão da pesquisa não se modificou o mesmo não posso dizer sobre o acento privilegiado. Como diz Caetano Veloso, “a vida é real e de viés”, e nunca sabemos qual viés da vida nos surpreenderá, e por isso mesmo nunca somos imunes aos poderes simbólicos que eventualmente venhamos a invocar no campo de pesquisa, pois se aquilo que me moveu foi a impossibilidade de desistir não é de se estranhar que essa mesma impossibilidade seja aquilo que, uma vez invocado no campo de pesquisa, exigisse ser compreendido enquanto experiência cultural manifesta e compartilhada cotidianamente e que encontra sua expressão extraordinária nas festas, nos folguedos. Nesse sentido, a descrição da cultura Acriana, do cotidiano dos agentes envolvidos na criação do folgado Jabuti-Bumbá, das dissidências e desdobramentos que ele experimentou, da incursão em sua procedência (Bumba-meu-boi do Maranhão) é também a construção de meu reencontro com o processo de criação do Acre e da acrianidade, substrato deste folgado, desta dissertação e de minha existência, inclusive como pesquisadora. Nesse ponto, a autoetnografia se faz inevitavelmente presente, como se fazem presentes também as emoções, no sentido de evocação e relato de uma nova consciência da experiência. Encontra-se aí também o caráter de resistência, não só como aquilo que pertence a minha experiência pessoal, mas também como aquilo que pertence à experiência

coletiva em suas mais discretas ou efusivas expressões e que as faz derivar em direção aos campos teóricos.

Por esta razão, privilegiei alguns autores e algumas vertentes da antropologia, sem perder de vista a necessidade de coesão teórica da pesquisa, mas também sem abandonar as emoções que permeiam a dimensão material das relações sociais e simbólicas. É Marcel Mauss quem nos lembra que os objetos só são o que são porque são manuseados³. Eles não são meros suportes da vida cultural e social, eles são a própria vida cultural e social, sua substância. Os fazeres cotidianos, as práticas concretas que alinhavam a existência e a substância das pessoas, dos grupos, são fundamentais para a vida cotidiana e não somente “bons para pensar” (GONÇALVES, José Reginaldo Santos, 2005, p. 23). Esse caminho nos permitiu estruturar o trabalho desde a perspectiva dos atos que precedem a *performance* (SCHECHNER, Richard, 1993), considerando que estes atos são encadeados cotidianamente e que, portanto, os folguedos do Jabuti e do Boi, enquanto *performances*, são sua culminância e também sua expressão complexa. A visualidade, aqui, joga dois papéis: um primeiro em que ela se sintetiza na atenção sensível do pesquisador, o modo como ele olha para aquilo que vê; a imagem formando “a base do encontro etnográfico” (ANDRADE, Rosane, 2002) e remetendo ao concreto da vida social estudada. O segundo diz respeito ao modo de expressão da *performance*, por meio da qual se difundem valores e ideias, colocando em evidência as coisas da vida social (DAMATTA, Roberto, 1997, p. 77). O primeiro seria, assim, o “campo obscuro” do segundo, aquilo que lhe dá sentido.

Sabendo do desafio que o pesquisador se colocou, o leitor saberá também que este é apenas um viés, isto é, uma trajetória oblíqua que atravessa diagonalmente a criação do Jabuti-Bumbá enquanto acontecimento, em que a dimensão material da existência fornece os recursos para a ação, mas também em que a seleção e a recriação de aspectos da história e da experiência vivida funcionam como elementos que possibilitam aos agentes se reconhecerem.

Por esta razão, no primeiro capítulo, dedico-me a apresentar o Acre, o Jabuti-Bumbá e a Família Farias, oferecendo ao leitor uma descrição inicial, que tem por finalidade

³ Cf. GONÇALVES, José Reginaldo Santos, 2005, p. 22.

introduzir o leitor ao Acre, ao Jabuti-Bumbá e à Família Farias através de sua história, da trama de percursos que os enredam social e culturalmente.

No segundo capítulo, apresento uma análise do modo pelo qual as atividades e apresentações do grupo Jabuti-Bumbá, bem como sua participação no período das festas do carnaval, fazem parte do processo de invenção da tradição orientada para a celebração de uma identidade acriana. Procuro evidenciar a relevância de certas práticas com as quais o Jabuti-Bumbá esteve e está envolvido, e sua importância no processo de resistência cultural como elemento de uma tradição que não cessa de se inventar, inseparável da identidade acriana e em relação às quais o Jabuti-Bumbá é tanto uma manifestação quanto um catalisador.

No terceiro capítulo, percorro a procedência do Jabuti-Bumbá ao descrever o folguedo do Bumba-meu-boi no estado do Maranhão, analisando suas vertentes e mais especialmente uma variante importante que contempla a inclusão de outros bichos no folguedo do Bumba-meu-boi sotaque de Zabumba, para, a partir daí, refletir sobre a presença do “Bumba” no folguedo Jabuti-Bumbá, como elemento símbolo de resistência cultural e síntese da *performance* visual e cultural, bem como as referências visuais e culturais do Jabuti-Bumbá em relação ao folguedo de origem tradicional, o Bumba-meu-boi.

Na parte final desta dissertação, intitulada Considerações Finais, refiro-me primeiramente aos “bastidores” da festa do Bumba-meu-boi do Maranhão tendo como ponto de partida um caderno de imagens diferente dos anteriores, no qual estão entrelaçadas, em uma composição poética, a minha narrativa, a narrativa dos informantes e as imagens, dentro de uma proposta visual que dá relevância à intimidade das coisas e das pessoas, explicitando a noção de campo obscuro, isto é, as práticas e aquilo que as mantêm, o que dá sentido aos valores e ideias, os atos que precedem e presidem a *performance*. Abordo também, com mais vagar, a relação entre a imagem e a palavra, buscando mostrar como a imagem se configurou enquanto um crivo metodológico nesta pesquisa. Por fim, trago uma reflexão sobre o Boi e o Jabuti a partir dos conceitos apresentados, e como o trabalho no Maranhão me fez entender e redimensionar o meu olhar para minha experiência e para aquilo, sem o que, o Jabuti-Bumbá não existiria. Nesse momento, faço o meu retorno para “casa”.

Antes de encerrar esta Introdução aos capítulos, vou-me deter brevemente sobre alguns aspectos da Antropologia Visual, para situar o leitor no que diz respeito à construção e ao pensamento que permeou os cadernos de imagem que compõem a dissertação, bem como sua relação com a visualidade e com o texto.

Interessa-me, mais do que traçar a história da Antropologia Visual, apresentar aquilo que dela reverbera neste trabalho; sem, no entanto, deixar de destacar sua relevância e contribuição para o enriquecimento do campo narrativo da antropologia, visto que a possibilidade aberta por ela para a busca de referências imagéticas permitiu elaborar, nesta dissertação, uma narrativa densa da relação entre os folguedos do Jabuti e do Boi e o cotidiano, deixando entrever que:

(...) Imagens e símbolos carregados de certezas, temores e sonhos estão ali, cada qual reinando soberano no próprio espaço, e apesar da profusão de coisas, tudo parece necessário para compor o dia-a-dia da existência (...)" (ANDRADE, Roseane, 2002, p. 16).

Por este viés, retomo a pesquisa realizada por Gregory Bateson e Margaret Mead, *Character: a photographic Analysis*, publicada em 1942, resultado da primeira pesquisa extensa que combina sistematicamente texto e imagem, onde as imagens se encontram no mesmo plano que o texto, ao contrário do que, já em 1910, Bronislaw Malinowski havia feito ao realizar a obra *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, em que as 75 fotografias, obtidas com dificuldade, ocupam a dimensão ilustrativa de suas diversas pesquisas de campo. Embora sua inabilidade como fotógrafo não desmereça a importância de seu legado fotográfico, ela poderia muito bem ser considerada a fonte de suas dúvidas quanto ao uso e ao papel da fotografia na pesquisa antropológica, especialmente se considerarmos que Malinowski “detestava a fotografia mais do que todas as outras coisas” (YOUNG, Michael, 1998, p. 5 apud ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson, 2003, p. I). É importante lembrar ainda a produção fotográfica de Lévi-Strauss, bem como sua restrição em relação à fotografia, entendida por ele exclusivamente como documento, e um documento minado pela subjetividade do pesquisador.

O que atravessa estes trabalhos, tão brevemente referidos, e o embate entre a palavra e a imagem, é a crença de que a descrição etnográfica deve se dar pelo uso das palavras em detrimento das imagens, às quais caberia um lugar secundário.

A presença, nesta dissertação, dos cadernos de imagens, concebidos a partir do olhar exposto nessa introdução, e que será evidenciado ao longo da dissertação, não pretende resolver nem insistir nesse embate, mas propor um diálogo, uma aproximação, em que nenhuma das duas linguagens tenha um papel predominante e em que ambas, ao amplificarem uma a outra, se coloquem como “dois momentos independentes e solidários a serviço daquilo que o pesquisador quer transmitir.” (ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson, 2003, p. III). É deste modo que Samain irá conceber a relação de complementariedade entre a fotografia e antropologia. Para ele, trata-se de “duas tentativas de se responder a uma mesma necessidade: a de dizer o homem” (SAMAIN, Etienne, 1995, p. 27), em que ambos, fotógrafo e antropólogo, “pudessem conjugar melhor ainda uma arte de saber ver e uma arte do poder dizer e de fazer pensar através das imagens.” (SAMAIN, Etienne, 1995, p. 27).

Ao admitirmos o que é produzido em uma pesquisa antropológica em termos de uma narrativa visual, é necessário que o campo do intelecto abra-se às emoções e à sensibilidade para, chegar ao ponto de encarar a escrita etnográfica no âmbito de uma estética imagética ou, como diria Rocha, “(...) um modo de dizer através das imagens aquilo que não pode ser aprendido de outra forma (...)” (ROCHA, Ana Luiza Carvalho da, 1995, p. 113). De acordo com a autora, não podemos ignorar que a coerência material vinculada à narrativa etnográfica, “depende do lugar ocupado e vivido pelo sujeito da enunciação” (ROCHA, Ana Luiza Carvalho da, 1995, p. 114).

Nesse sentido, o meu olhar, a sequência imagética escolhida, elaborados e reelaborados ora no trabalho de campo, no ato de fotografar, ora na seleção das imagens, foram revelando e desenhando a minha escrita etnográfica, construindo, assim, a narrativa escrita desta dissertação. Ao mesmo tempo, a escrita foi “revelando o campo obscuro” presente na narrativa imagética. É assim que o discurso antropológico desnuda

“(...) o processo por meio do qual o etnógrafo transmuta os dados sensíveis e opacos da realidade social em representações e formas simbólicas, transformando os

acontecimentos exteriores vividos por um agrupamento humano em verdadeiras narrativas.”
(ROCHA, Ana Luiza Carvalho da, 1995, p. 115).

Ao reunir texto e imagem, o faço como quem costura uma imensa colcha de retalhos de signos que se combinam: pessoas, festas, animais, cores, coisas, movimentos que performatizavam a cultura, em que o olhar e a escrita são o exercício concreto de juntar os pequenos detalhes de maneiras as mais diversas. Vista de longe ela reúne varios matizes, vista de perto cada matiz possui seu valor próprio. Por meio das imagens e do texto, acompanhando o Jabuti e o Boi, vai-se da casa para a rua através da concretude dos fazeres cotidianos, das relações e emoções que deles participam e os investem, e sem os quais estes folguedos, a própria festa popular, não existiriam. Aí, no gesto de fotografar, aguça-se o olhar, põe-se em ação a intenção articuladora de conceitos. Como aponta Pais, na introdução do livro *O visual e o Cotidiano*:

“(...) A vida cotidiana é um terreno onde se vive a experiência antropológica do olhar, de uma vadiagem de olhar – teoricamente sensível – [...] na realidade cotidiana, o visual torna-se um centro polimórfico que deve ser interpretado, mas também pode ser meio de interpretação: objecto e método de pesquisa (...)” (PAIS, José Machado, 2008 apud CAMPOS, Ricardo, 2010, p. 181).

Desse modo, o “campo obscuro”, ao qual dou especial relevância no caderno quatro que antecede a conclusão, evidencia o jogo de aproximação e distanciamento presente nos cadernos de imagens, jogo cujos lances servem para driblar as intenções escondidas nos objetos. Como diz Flusser, “para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de tudo, conceber sua intenção estética, política, etc., porque precisa saber o que está fazendo ao manipular o aparelho”. (FLUSSER, Vilém, 1985, p. 19). Nenhuma ingenuidade, nenhuma neutralidade. É por isso que, metodologicamente falando, a fotografia é fruto de um longo processo de construção da narrativa visual (ACHUTTI, 2003), tanto quanto o texto, que resulta de longa elaboração da narrativa escrita.

Tais aspectos acompanham esta reflexão imagética e escrita, por meio das quais trago a dimensão da vida coletiva, do cotidiano nos fazeres dos informantes – os atos que precedem a festa que lhes da expressão singular e extraordinária enquanto *performance*. Nesse sentido, é preciso acrescentar ainda que podemos ampliar mais:

“(...) o alcance da antropologia visual e afirmar que ela pode contribuir para a identificação e o reconhecimento de sentimentos, emoções, sensações, e, como afirma Geertz, dentro de um contexto próprio para que esses gestos sejam interpretados. A integração das linguagens visual e escrita pode favorecer o melhor entendimento dos significados culturais, tornando as investigações e as pesquisas mais completas (...)” (ANDRADE, Roseane, 2002, p. 73).

É essa perspectiva que reverbera mais fortemente na metodologia elaborada para esta dissertação.

Por isso, a opção por entremear os capítulos com cadernos de imagens, que antecedem cada um, evitando referenciá-los ao longo do texto, busca responder minimamente a uma exigência conceitual, já que a imagem “diz” precisamente aquilo que “escapa às palavras” mas que contribui para a construção da realidade (BIASUS, 2006; ROSEANE, 2002; MARETTI, 2010, ACHUTTI, 2003; ROCHA, 1995).

A seleção das imagens foi feita a partir do imenso de arquivo organizado durante a pesquisa, procurando construir uma narrativa imagética coerente e que pudesse ter, ao mesmo tempo, uma existência independente do texto e completar a ele. Em cada caderno meu olhar se mostra na leitura que construí destas duas festas (O Jabuti-Bumbá e o Bumba-meu-boi), e que orientou a própria a escolha das fotografias que os compõe e que ultrapassam o mero campo ilustrativo.

Finalmente é importante apresentar o material utilizado para a realização da pesquisa e de que maneira ele foi organizado.

Parti inicialmente da leitura de bibliografia referente à cultura popular, em seus diversos aspectos. Os principais aspectos trabalhados dizem respeito à *performance* visual, ritual e *performance* e Antropologia Visual. Ao longo do percurso foi acrescentado o

conceito de Resistência Cultural e a noção de práticas cotidianas, a partir dos quais se tornou relevante a questão das emoções, o que nos levou a incorporar a vertente da Antropologia das Emoções no espectro da reflexão, implicando numa releitura e reestruturação do foco privilegiado inicialmente. Seguindo o ritmo do levantamento e da compreensão dos conceitos acima mencionados, foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre autores que escreveram ou pesquisaram os folguedos abordados na tese, especialmente o Bumba-meu-boi, já que não há bibliografia sobre o Jabuti-Bumbá.

No período de fevereiro a julho de 2011⁴, durante o trabalho de campo no Acre, voltei-me para a pesquisa da documentação pública e privada referente ao Jabuti-Bumbá: *folders*, filmes, teses, matérias de jornais, fotografias de arquivo, fotografias etnográficas e fotografias artísticas. A coleta do material visual, tanto o realizado por mim (no período de 2005 a 2010), quanto o realizado por outros (fotos de arquivo e fotos de fotógrafos que acompanharam os folguedos) resultou na construção de um arquivo composto por mais de quatrocentas imagens entre fotografias e materiais de outras mídias.

Em maio de 2011, foram realizadas 12 entrevistas no Acre (sete com membros da Família Farias fundadores do Jabuti-Bumbá, e as outras cinco com pessoas, artistas e gestores públicos da cultura, envolvidas indiretamente no folguedo) e sete no Maranhão (dessas, um com um gestor público e as outras seis com criadores do Bumba-meu-boi), registradas em gravador digital e transcritas posteriormente. Ainda durante o trabalho de campo, foram visitadas as seguintes localidades: no Acre, a capital Rio Branco; no Maranhão, a capital São Luiz e as cidades de Alcântara e Santa Helena.

A riqueza do material coletado resultou nos capítulos que se seguem. Partirei “da casa”, levando na bagagem os elementos que estão presentes nesta introdução, para enveredar nos caminhos que levarão “a rua”, ao campo diverso e complexo da cultura popular brasileira onde brincam juntos os homens e os animais, onde os folguedos do Boi e do Jabuti ganham existência, no processo de invenção e reinvenção das tradições e da identidade cultural. *Daqui onde estou dá para ver o Brasil*⁵, está aqui: dentro do meu olhar,

⁴ Houve uma pausa entre março e maio em função do falecimento de minha avó, informante principal da pesquisa.

⁵ Título do livro do qual participei como pesquisadora. Cf. KACTUZ, Flávio (org). *Daqui Onde Estou dá Pra ver o Brasil*. CATAC, Rio Branco, 2006.

da minha forma de ver e ler o mundo. Por isso, quero lembrar que essa dissertação é como uma casa, em que

(...) Recebo o leitor (...) com todos os sentimentos. O primeiro diz, naturalmente, da hospitalidade com que espero acolher aqui quem vem procurar alguma coisa. Conversa séria ou fiada, conselho, sabedoria ou material de trabalho e pesquisa (...). Tudo busquei consertar. E, confiante e teimoso, deixei novamente a casa sem muro” (DAMATTA, Roberto, 1997, p. 12)

e com as portas abertas.



Fig. 1 - Festa do Batizado do Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 2 – Jabuti Tinga e a Nossa Senhora da Seringueira. Rio Branco, Acre, 2006. Foto: Arquivo Jabuti-Bumbá



Fig. 3 - Réplica da Nossa Senhora Seringueira - Estandarte da Santa no Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2008. Foto: Ísis Farias



Fig. 4 - Tocadores e puxadores do Jabuti-Bumbá: Silene Farias, Cícero Franca, Bab Franca, Monteirinho e Neemias Maciel no violão. Brasília, DF, 2006. Foto: Arquivo



Fig. 5 - Cortejo Jabuti-Bumbá nas ruas do Bairro Mocinha Magalhães. Rio Branco, Acre, 2007- Foto: Talita Oliveira



Fig. 6 - I Festa Latina de Bonequeiros, Brincantes e Pensantes. Águas Lindas, Goiás, 2006.
Foto: Arquivo Jabuti-Bumbá



Fig. 7 - XXXI Encontro Nacional de Folguedos do Piauí.
Teresina, Piauí, 2007. Foto: Peter Groenendijk



Fig. 8 - Projeto "SESI Bonecos do Brasil". Rio Branco, Acre, 2007. Foto: Val Fernandes



Fig. 9 - Projeto "SESI Bonecos do Brasil". Rio Branco, Acre, 2007. Foto: Val Fernandes



Fig. 10 - Projeto “SESI Bonecos do Brasil”. Rio Branco, Acre, 2007. Foto: Val Fernandes



Fig. 11 - Cleberson Monteiro tocando zabumba. XXXI Encontro Nacional de Folguedos do Piauí, Teresina, 2007. Foto: Peter Groenendijk



Fig. 12 - Miniatura em madeira usada como modelo para construção do boneco do Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2008. Foto: Ísis Farias



Fig. 13 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 14 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 15 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 16 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 17 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 18 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 19 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 20 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 21 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 22 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef



Fig. 23 - Batizado Jabuti - Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005. Foto: Edunira Assef

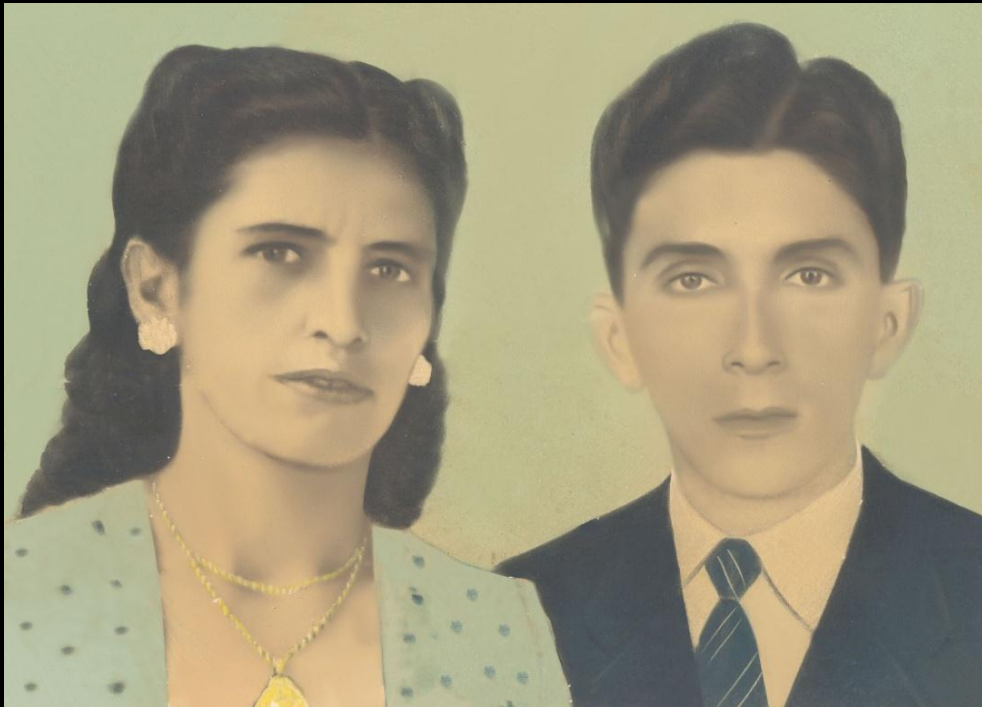


Fig. 24 - Deusa Farias e José Farias da Franca. Rio Branco, Acre, 1952. Foto: Arquivo Deusa Farias



Fig. 25 – Deusa Farias e seus nove filhos: Heleno, Josias, Eleonora, Silene, Maria José, Luiz Carlos, Cícero, Maria das Dores e Cícero César. Rio Branco, Acre, 1983. Foto: Keilah Diniz



Fig. 26 - Deusa Farias trabalhando na ourivesaria. Rio Branco, Acre, 1979. Reprodução de foto arquivo de Deusa Farias



Fig. 27 - Peça teatral "As aventuras do Diabo Malandro". Rio Branco, Acre, 1979. Foto: Arquivo Silene Farias



Fig. 28 - Peça teatral "As aventuras do Diabo Malandro". Rio Branco, Acre, 1979. Foto: Arquivo Silene Farias



Fig. 29 - Peça teatral "As aventuras do Diabo Malandro". Atuação: Silene Farias, Francis Mary e Jorge Carlos. Rio Branco, Acre, 1979. Foto: Arquivo Silene Farias



Fig. 30 - Peça teatral "As aventuras do Diabo Malandro". Atuação: Silene Farias, Francis Mary e Jorge Carlos. Rio Branco, Acre, 1979. Foto: Arquivo Silene Farias



Fig. 31 - Peça teatral: *'Pluft', o fantasma*. Rio Branco, Acre, 1982. Foto: Arquivo Deusa Farias



Fig. 32 - Peça teatral: *'Pluft', o fantasma*. Atuação: Deusa Farias e Francis Mary, Rio Branco, Acre, 1982. Foto: Arquivo Deusa Farias

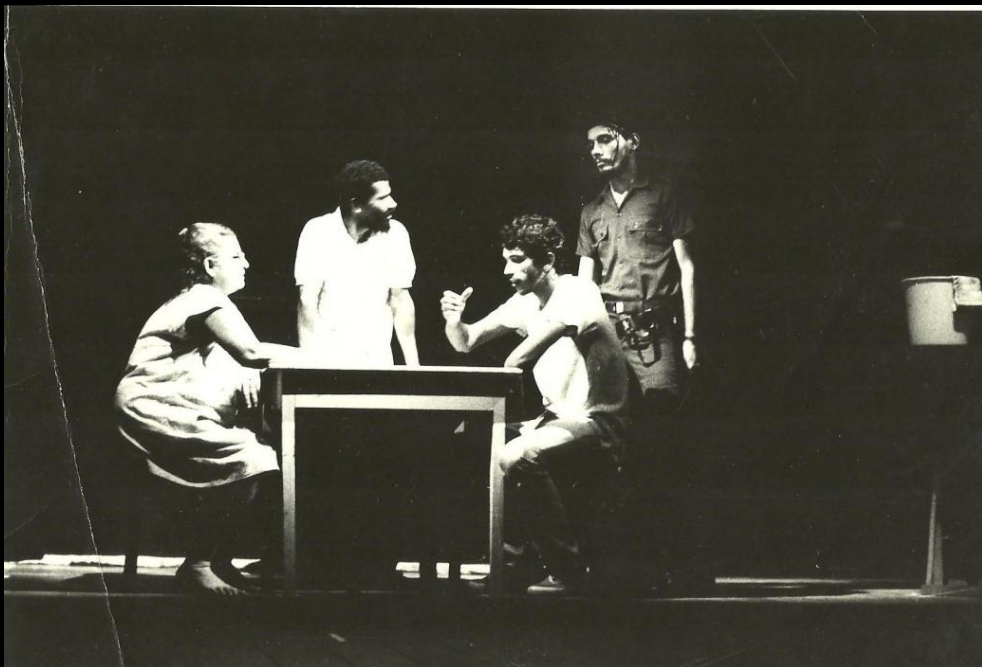


Fig. 33 - Oficina de Teatro "Caderno de Acontecimentos". Direção: João das Neves. Rio Branco, Acre. 1989. Foto: Arquivo Deusa Farias

CAPÍTULO 1

O JABUTI-BUMBÁ: O NASCIMENTO DE UM FOLGUEDO POPULAR

O Jabuti-Bumbá é uma manifestação artística, contemporânea, brasileira, criada em 2005 pela Família Farias – uma família de artistas da cidade de Rio Branco, estado do Acre. Neste capítulo nos dedicaremos a apresentar o Acre, o Jabuti-Bumbá e a Família Farias oferecendo ao leitor uma descrição panorâmica, em que serão ressaltados aspectos que, no capítulo 2, serão objeto de uma análise mais minuciosa. Esta descrição inicial tem por finalidade introduzir o leitor ao Acre, ao Jabuti-Bumbá e à Família Farias através de sua história, da trama de percursos que os enredam social e culturalmente.

1.1 ACRE, MUITO PRAZER EM CONHECER!

O Acre, estado que se insere no ocidente da região amazônica, possui uma gama variada de características culturais que se expressam no conjunto dos saberes e fazeres próprios que o homem regional vem criando e recriando ao longo de sua história. Este modo particular de viver resulta da forma como vem se dando a ocupação histórica da região. Desde o início de sua formação social, o Acre foi colonizado por migrantes nordestinos que, fugindo da seca e incentivados pelo capital nacional e internacional, foram utilizados como mão-de-obra na atividade extrativista de exploração da borracha. O Acre do século XIX foi marcado pela grande invasão das terras indígenas por seringueiros⁶ peruanos (caucheiros), por seringalistas⁷ e pecuaristas. Os primeiros contatos com as populações indígenas foram assinalados por grandes massacres organizados pelos “novos donos das terras”, que procediam também à exploração dos nordestinos que foram trabalhar na região.

A colonização no Estado do Acre é bem peculiar, diferente dos estados mais antigos do Brasil. Não há um envolvimento da mão de obra escrava negra e, além disso, a importância econômica da pecuária é um processo muito recente no Estado. O contacto com as comunidades indígenas, povos que habitam este território tradicionalmente, deu-se de maneira violenta, provocando, inclusive, a desagregação de aldeias indígenas e a sua descaracterização cultural. Este elemento básico, característico do início da formação social

⁶Seringueiro: trabalhador que extrai o látex da seringueira, com o qual se produz a borracha.

⁷Seringalistas: proprietários dos meios de produção da borracha e do seringal, o “patrão”.

do Acre, desenvolveu-se ao longo do século XX, em sucessivas fases diferenciadas pelos fluxos migratórios.

A partir de 1910, com a primeira crise da extração da borracha, faz-se necessária a diversificação da produção pelos seringais, com a presença de indígenas a trabalhar nos seringais cultivando produtos agrícolas, “limpando a terra” e abrindo campos para fazer pastos. Participavam também na produção de farinha de mandioca, no trabalho em engenhos de cana para a produção de açúcar e seus derivados, na construção de casas para os patrões (os chamados “barracões”), bem como na caça e na pesca para abastecê-las.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a produção de borracha teve um grande aumento, mas a partir da década de 1970 entra mais uma vez em decadência. Inicia-se então o projeto econômico do governo, com a finalidade de apoiar os pecuaristas em terras acrianas. O projecto procurava transformar o Acre em um grande pasto desencadeando a venda de terras para grupos sulistas e companhias internacionais. O gado, que vinha da Bolívia e de outras partes do Brasil, era transportado em grandes embarcações e pelas estradas em verdadeiras boiadas.

A partir deste momento, abre-se espaço para um novo contingente migratório: o sulista, conhecido genericamente na região como “paulista”. Tal processo incorporou novos personagens à região e trouxe, em um de seus desdobramentos, a desarticulação e a redefinição das relações “semi-servis” que predominaram na exploração da borracha. Este processo gerou, por sua vez, fenómenos que vieram dar um novo perfil ao meio rural e urbano do Acre. É devido ao confronto entre as novas formas de explorar a terra (a pecuária), praticada pelos “novos donos” da terra e a forma tradicional dos seringueiros, agora como proprietários da terra e produtores autónomos, que a questão ecológica é inserida como uma dimensão estratégica de luta. O movimento de resistência dos seringueiros, iniciado na segunda metade dos anos 1970 e aprofundado no início dos anos 1980, foi alvo de profunda repressão e violência por parte dos “novos donos” das terras, muitas vezes devida à complacência das autoridades, causando a morte de importantes lideranças do movimento seringueiro, como Wilson Pinheiro e Chico Mendes. Tal facto colocou o Acre no cenário nacional, e a dimensão ecológica do movimento recebeu apoio internacional. Aqui, a contradição principal não é a do trabalhador cativo com o seu “dono”,

mas a do trabalhador que, para garantir sua sobrevivência, precisou lutar contra a destruição da floresta, lugar que assegurava o seu sustento.

Neste mesmo período, o movimento cultural e político no Acre foram marcados por uma efervescente produção que implicou em uma forte transformação social; o seu núcleo principal foi a capital do Acre, Rio Branco. Foi significativo o apoio de artistas e escritores em prol dos chamados Povos da Floresta (índios e seringueiros). A década de 80 foi rica em produção cultural; ressaltamos aqui algumas obras do movimento teatral da época, destacando as montagens de peças teatrais no estilo “teatro de denúncia”. Várias dessas peças foram realizadas em parceria com o movimento seringueiro. Dentre os artistas que participaram deste movimento estavam pessoas que viriam a construir, em 2005, o folguedo chamado Jabuti-Bumbá que traria histórias de preservação da floresta, porém em outro contexto e com a intenção de mostrar de forma lúdica os acontecimentos históricos do Acre e suas referências culturais. Tal manifestação tem como propósito expressar a peculiaridade da cultura acriana tendo por base os fatos históricos contados (ou transmitidos) através da oralidade e da memória dos mais antigos. Suas referências principais são os acontecimentos históricos do estado do Acre, e sua forma remete à tradição nordestina de outros folguedos brasileiros. É principalmente uma releitura do Bumba-meu-boi, do estado do Maranhão. O Jabuti-Bumbá é um folguedo que foi planeado na sua essência para contrapor-se a imagem do boi (presente na pecuária), uma vez que no contexto do Acre a imagem deste animal é símbolo da desenfreada abertura da floresta amazônica para a construção de pastos, iniciada a partir dos anos 1970 com a expansão econômica no estado.

O Acre tem as bases de sua formação cultural e social no nordeste brasileiro, mas é importante notar dois factores que influenciaram a formação do universo cultural local: o contacto com as populações indígenas e a situação de fronteira que mantém com o Peru e a Bolívia. Como afirma Silene Farias,

“(...) O Jabuti-Bumbá que vem na esteira do bumba meu boi do Maranhão é ao mesmo tempo uma proposta de substituir as brincadeiras ‘com bois’, símbolo de destruição da floresta, utilizando a imagem do animal jabuti como símbolo de preservação das matas amazônicas.” (FARIAS, Silene, Entrevista, 2008, informante).

1.2 A PRESENÇA RELIGIOSA NO JABUTI-BUMBÁ

“Não existe religiosidade, mas sim uma interpretação e valorização desta religiosidade através da óptica cultural e histórica; tanto do ponto de vista estético, rítmico e sonoro.” (FRANCA, Bab, 2007, instante).

O Jabuti-Bumbá carrega também elementos de duas religiões com forte presença no estado do Acre: a católica, representada no folguedo pela santa, sua padroeira, Nossa Senhora Seringueira; e a do Santo Daime, com elementos desta doutrina presentes no enredo do folguedo.

1.2.1 A Santa Seringueira

Segundo historiadores, uma imagem da Nossa Senhora do Acre, hoje conhecida como Nossa Senhora Seringueira, teve importante participação na Revolução Acreana (ato histórico de anexação das terras do Acre ao território brasileiro ocorrido em 1903). A imagem encontrava-se desde há muitos anos desaparecida e foi descoberta pelo padre Peregrino, na cidade do Rio de Janeiro. O jornal carioca *O Globo*, no dia 24 de agosto de 1953, publicou uma matéria sobre a descoberta intitulada: “Desaparecida desde 1903 - Voltará para o território no 50º aniversário da Revolução Acreana”:

“O Padre Peregrino Carneiro de Lima, do Acre, descobriu a imagem da padroeira desse território, que estava desaparecida da região desde 1903. - E estava em tão boas mãos! – disse-nos o sacerdote – Ficamos, agora, sabendo que Plácido de Castro a havia doado a um dos diretores da Casa do Acreano, na capital da República. Já pensávamos em providências sobre uma reprodução quando a descobrimos, com o coronel João Donato, que prontamente, a ofereceu para que transportássemos de volta a cidade de Rio Branco. O padre Peregrino confiou a imagem de Nossa senhora do Acre a uma especialista, para restaurá-la. – E pintada de acordo com a escola espanhola, estava um tanto danificada pelo tempo. Pois é justamente ao comemorarmos o cinqüentenário desse movimento, no

dia 17 de novembro próximo, que pensamos em levá-la para o Território, onde será posta na igreja que está sendo construída, em lugar de uma que ruiu, por ter sido levantada sobre depósitos subterrâneos feitos por militares que participaram da revolução. Ao concluir o padre Peregrino Carneiro de Lima anunciou que a partir de domingo, e por 15 dias, a imagem, emoldurada, será exposta na igreja da Candelária para os cariocas.” (Jornal o Globo, 24/8/1953).

Hoje, a santa encontra-se sob os cuidados da Fundação de Cultura Municipal Garibaldi Brasil, em uma capela que foi doada pela Rede Globo de Televisão depois da minissérie intitulada *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*, realizada no ano de 2008. Até ao ano de 2007, a imagem da santa esteve sob os cuidados das freiras (Servas de Maria Reparadora) na capela da Igreja Imaculada Conceição, no Segundo Distrito da cidade de Rio Branco. Segundo Silene Farias (Entrevista, 2007), o folguedo “traz este símbolo pelo fato da imagem ter importância histórica”, visto que, conforme a lenda, a imagem da Santa, pintada numa tela, participou da Revolução Acreana. Os bolivianos faziam procissão como estratégia de guerra para se defenderem dos brasileiros, e a imagem da santa foi atingida por várias balas disparadas por soldados brasileiros que, ao afugentarem os bolivianos, ficaram com a imagem de Nossa Senhora Seringueira, que mais tarde se tornou a padroeira do folguedo Jabuti-Bumbá.

Canta a música do Jabuti-Bumbá que conta esse momento histórico:

“Padre José e padre Peregrino

O (seu) destino

Era gostar de trabalhar

Com muita fé

Lá no meio da floresta

Gostavam de casar e batizar

José contou

Peregrino confirmou

Que o seringueiro

Viu uma aparição

Era uma santa

Com um lindo menino

***E um raminho
De seringueira na mão
Bolivianos faziam procissão
Religiosa para se defender
Com a santa pintada numa tela
Muito bonita
Para se proteger
Uma das balas
Pegou na linda santa
Com um raminho
E um menino na mão
Bolivianos partiram
Em retirada
E os brasileiros ganharam
A revolução (...)”***

(Trechos da “Homenagem de Marupiara a Nossa Senhora da Seringueira e aos padres José e Peregrino⁸”. Letra: Cícero Franca e Silene Farias. Música: Cícero Franca – grifo meu)

Além dessa referência a Santa Seringueira, vale ressaltar ainda que alguns elementos essenciais da doutrina do Santo Daime (doutrina religiosa de caráter híbrido, criada no Acre) influenciaram em alguns aspectos o Jabuti-Bumbá.

1.2.2 O Santo Daime

“[a participação da religiosidade no folgado acontece] através da Homenagem a Nossa Senhora Seringueira e da referência ao Daime (influência de som, ritmos de maracás e mesmo na coreografia do bailado) religião criada por mestre Irineu Serra, neto de escravos que

⁸Padre José e Padre Peregrino tiveram uma actuação marcante na história do Acre, percorrendo os seringais, realizando casamentos, batizados e dando apoio aos seringueiros na organização de cooperativas.

veio para o Acre no período da extração da borracha.” (FARIAS, Silene, 2007, informante).

A referência principal desta influência encontra-se nos seguintes elementos: nas letras de músicas (com o imaginário das mirações⁹ do Santo Daime), no ritmo do instrumental (os maracás), e na primeira coreografia do cortejo, o bailado – movimento muito usado em alguns rituais do Santo Daime. Quanto aos maracás¹⁰ (instrumentos musicais feitos de lata e cabo de madeira), são instrumentos que sempre acompanham os integrantes do Daime ao evocar os Hinos, cujas estruturas musicais funcionam como um roteiro para a “viagem astral¹¹”, e são também usados pelos portadores de todo o ensinamento em combinação com o bailado, movimento em filas que ordena a interação entre as pessoas e a jornada do trabalho espiritual. Pouco se sabe do início do uso da Ayahuasca (chá feito com o cipó Jagube que, segundo os daimistas, dá a “força”, e a folha achacrona, conhecida como “Rainha”, trazendo a “luz” e a miração) entre os vegetalistas e xamãs da Amazônia.

Quanto às visões despertadas pela bebida nessa fase inicial, é importante destacar as aparições de uma entidade feminina chamada “Clara”, relacionada, dentro da doutrina, com Nossa Senhora da Conceição¹² e também chamada de “Rainha da Floresta”, pelos daimistas¹³. Conta a história que a criação do Daime se deu a partir de um acontecimento singular: certa vez a imagem de uma Santa se apresentou ao maranhense Raimundo Irineu

⁹“Miração” é o estado de catarse, de transe, após a ingestão de Ayahuasca, bebida forte feita de cipó, usada nos processos de cura e de autoconhecimento, originada na Amazônia Peruana. Um dos mitos sobre a origem da bebida diz que o uso sagrado da Ayahuasca foi difundido por um príncipe Inca entre as tribos da Amazônia depois da chegada dos conquistadores espanhóis ao Peru.

¹⁰ No Daime este instrumento é muito utilizado no acompanhamento musical dos hinos, estabelece a frequência favorável “mântrica” ao estado de consciência produzido pelo chá sagrado. O Maracá geralmente é constituído de- base feita de lata, recheado de bolinhas de metal ou sementes, seu cabo é feito de madeira.

¹¹ Expressão utilizada livremente aqui como sinônimo de “miração” (visão), estado de catarse após a ingestão do chá do Daime.

¹² Labet e Pacheco (2004, s/p), em estudo realizado sobre as Influências maranhenses no Santo Daime, discorrem sobre a imagem dessa entidade feminina da seguinte forma: “Por fim é preciso fazer uma referência a Nossa Senhora da Conceição. No Santo Daime ela ocupa um lugar de centralidade. É identificada como a “Rainha da Floresta”, ou a “Virgem Mãe”, que teria “entregado” a “missão” do Santo Daime a Raimundo Irineu Serra. Embora Nossa Senhora da Conceição seja cultuada em todo país, vale lembrar que, no Maranhão, ela tem presença destacada na religiosidade popular e em especial na linha de pajelança, sendo frequentemente invocada na abertura dos rituais de cura (...)”.

¹³Daimistas: praticantes da religião do Santo Daime.

Serra após ele ter ingerido a Ayahuasca com os índios peruanos. Irineu Serra partiu para o Acre no início do extrativismo da borracha e criou a religião do Daime, após esse acontecimento ficou conhecido como Mestre Irineu.

O Santo Daime, manifestação religiosa nascida no Acre em 1910, enquanto religião não oficial, não obedece a um padrão único de organização e doutrina. Revela um forte sincretismo religioso, cujas matrizes variam de igreja para igreja. Em algumas, predomina o catolicismo; em outras, a umbanda¹⁴ e o kardecismo (religião espírita bastante difundida no Brasil).

Quanto ao início do uso da Ayahuasca no Acre, o historiador e daimista Antônio Alves descreve:

“Um grupo liderado por dois irmãos maranhenses chamados Antônio Costa e André Costa na década de 10, fundaram a primeira entidade religiosa no Acre. Chamava-se Centro de Regeneração e Fé, em Brasiléia [município do Acre]. (...) A primeira Igreja, o primeiro centro religioso organizado com diretoria, com agrupamento, com reuniões regulares, e com um corpo doutrinário, é um agrupamento da Ayahuasca. Esses irmãos Costa aprenderam, como vários outros seringueiros sabiam, aprenderam com os curandeiros bolivianos, com os curandeiros peruanos, e com os índios, e tomavam Ayahuasca de vez em quando. E isso foi passando para os hábitos de alguns seringueiros, principalmente nos períodos em que tinham necessidades de tratamento de saúde, eles começaram a tomar aquela bebida. (...) A Ayahuasca se chamava Waska popularmente, mas também era conhecido como ‘Cipó’, ‘Remédio’, ‘Purgativo’, tinha vários nomes, além dos nomes indígenas. Os Ashaninka chamam de Kamarãpe, os Kaxinawá de Runixuma, cada um tem sua denominação. Mas em 1912 chegou ao Acre um maranhense chamado Raimundo Irineu Serra, Mestre Irineu, como viria a ser conhecido mais tarde.” (KACTUZ, 2006, p. 174 – grifo meu).

Em 1930, o Centro de Regeneração e Fé (CRF), criado pelos irmãos Costa, foi extinto, e Irineu Serra partiu para a cidade de Rio Branco. Na década de 1940, ele vai para uma

¹⁴ Umbanda: sistema de crença que reúne elementos do catolicismo, kardecismo e das tradições afro-brasileiras. Sua mitologia tem claro sentido hierarquizante. Os orixás são divindades criadas por um único Deus. Essas divindades distribuem-se por sete “linhas”, cada uma comandada por um orixá ou santo católico. As linhas subdividem-se em “falanges” e “legiões”, pelas quais se distribuem espíritos. Essas entidades espirituais - guias- entram em contato com os homens por intermédio do médium que os incorpora. A umbanda acredita no contato entre vivos e mortos e na reencarnação.

colocação de Seringa, chamada Espalhado e, ao atravessar o Igarapé¹⁵ São Francisco, viu-se numa parte alta, local onde ele fez moradia e ao qual deu o nome de Alto Santo da Cruz, que depois ficou conhecido como Alto Santo. Actualmente, esse lugar está inserido em um dos bairros mais populosos da cidade de Rio Branco e leva o nome do maranhense, tendo sido intitulado Bairro Irineu Serra. Este bairro possui uma comunidade do Daime relativamente grande, mas esta não é a única religião presente neste espaço. Além do Alto Santo, existem outros centros que utilizam a Ayahuasca, como a Barquinha, que surgiu em 1945, sendo seu fundador Daniel Pereira de Matos. E, em 1960, surge em Porto Velho, estado de Rondônia, a União do Vegetal, liderada pelo Mestre Daniel. Em 1974, Sebastião Motta de Melo, chamado pelos frequentadores de Padrinho Sebastião, funda a Colônia Cinco Mil, vertente que mais se expandiu por todo o Brasil e também por outros países. Sua sede é no Céu do Mapiá, que fica a quatro horas de barco dentro da floresta e está localizada na fronteira do Acre com o estado do Amazonas.

É importante salientar que as origens populares do Daime, já apontadas na referência acima, remontam às práticas indígenas e à criação de um centro religioso da Ayahuasca, fundado pelos dois irmãos maranhenses que foram trabalhar com a extração de látex no Acre. Assim, a criação da doutrina do Santo Daime aconteceu no Acre e foi sendo propagada primeiramente entre as comunidades de seringueiros como uma prática de cura. Posteriormente, foram criadas outras vertentes, ainda hoje existentes, sendo que aquelas mais populares disseminaram-se, pelo Acre, entre as comunidades ribeirinhas ou de origem rural, com pequenas sedes espalhadas pela cidade de Rio Branco, e pelos demais municípios do estado.

O Jabuti-Bumbá faz referência mais directa a essa religião em duas músicas do folguedo, “Cipó Escada” e “Clara”. A primeira música refere-se a Mestre Irineu, fundador do Daime, e à sua procedência nordestina. A segunda música, por sua vez, faz referência à “miração” de Irineu Serra de uma entidade chamada *Clara*, episódio que o teria levado a criar a religião do Daime (como já foi descrito neste capítulo).

¹⁵ Igarapé: canal que dá passagem a pequenas embarcações.

*“Jabuti bailou com o boi
Bumba boi do Maranhão
**Lá de onde o mestre veio
Pra uma divina missão (...)**”.*

(Trecho de “Cipó Escada”. Letra música: César Farias e Bab Franca – grifo meu)

*“Na beira da praia
Praia de igarapé
**No meio da lua
Imagem de mulher.**
No meio da mata
Um rabo de saia
**Quem será essa mulher?
Maria da Conceição
Maria Aparecida
Que ouriçou meu coração (...).**
No meio da lua
imagem celestial
É Clara iluminando
O caminho do castanhal. (...)
É a Rainha da Floresta,
Nossa mãe celestial
Derramando o seu leite
No caminho do seringal
Vem, menino
Vem, menina
Beber o leite
No seio da mãe divina.”*

(Trecho de “Clara”. Letra e música: Silene Farias, Francis Mary e Keilah Diniz – grifo meu)

1.3 O JABUTI-BUMBÁ COMO ESPECTÁCULO NO ACRE E FORA DO ACRE

Senhora da Seringueira

Que com nosso Senhor

Vive e reina

Abençoe a nossa brincadeira

E a todos de bom coração.

(Trecho do início do cortejo)

O estandarte da padroeira do folguedo, Nossa Senhora Seringueira, marca a abertura do cortejo, o ato que dá início a brincadeira. Em seguida, entra o segundo estandarte, que leva o nome do folguedo: Marupiara¹⁶ Jabuti-Bumbá. Os brincantes, entre crianças e adultos, seguem o cortejo, dançam, tocam maracás, zabumba, sanfona, pandeiro e percussão, organizados em filas. Os puxadores cantam cantigas compostas principalmente pelos integrantes do grupo, além de outras feitas em parceria com outros compositores acrianos.

Marcado pelas mais diversas influências, o Jabuti-Bumbá é um espetáculo de rua, que se brinca em cortejo ou em círculo em torno de um boneco gigante que tem a forma de uma tartaruga terrestre muito comum nas florestas amazônicas, o jabuti. As apresentações do Jabuti-Bumbá são geralmente marcadas por um grande cortejo e sua evolução é feita em roda, sem a presença de um auto ou uma teatralização propriamente dita. Suas músicas

¹⁶ Substantivo de dois gêneros. Pessoa feliz na caça ou na pesca; pessoa feliz nos negócios e nos amores (Dicionário Aurélio Buarque de Hollanda). Neste folguedo, o significado tem origem regional lendária, uma espécie de jabuti mitológico com 14 malhas (divisões no casco), diferente das outras espécies que só tem 13. Diz a lenda que ele vive até 200 anos e o caçador que encontrá-lo terá sorte na caça para o resto da vida. “(...) eu tinha já escrito uma coisa sobre o jabuti porque escrevi “Tapiora” [peça escrita em 1990 por Silene Farias e Antônio de Alcântara, direção de César Farias]. Esta peça narrava a história de três jabutis contando a história de um Acre primitivo, aonde o Jabuti mais velho, o “Marupiara” contava para os dois jabutis menores as lendas amazônicas e a história da chegada e luta dos seringueiros no Acre], aí eu lembrei do Marupiara [da peça], aí eu falei: ‘É jabuti mesmo, porque eu não lembrava disso (...) então ele [o Marupiara] é um jabuti que vive 200 anos na peça do Tapiora, ele [Marupiara] conhece a história[do Acre]... então ele é anterior a história do Acre... aí voltei para reunião da criação do nome do folguedo [com Cícero Franca e César Farias] (...) E como ninguém tinha nenhum nome de bicho para apresentar, aí eu ganhei por “WO” (risos), então ficou, Marupiara.” (FARIAS, Silene, 2011, informante).

assinalam a apresentação e nelas são mostradas as referências do folguedo¹⁷. Elas são influenciadas por diferentes ritmos populares de origem nordestina como o Baião¹⁸, a Ciranda¹⁹ e o Frevo²⁰; ou por ritmos de origem portuguesa como o Vira, e pela Catira²¹, originária do estado do Goiás.

A brincadeira segue em torno da figura de um jabuti gigante, cujas dimensões são de aproximadamente 2,15m de comprimento por 1,30m de altura e 1,20m de largura. Tem como miolo ou tripa (manipuladores do boneco) duas pessoas que ficam embaixo do boneco, uma manipulando a cabeça e a outra o corpo. Além do boneco principal, o maior, o

¹⁷ “Atividade ritual que se expressa como manifestação coletiva composta de elementos dramático, musical e coreográfico. Em geral, organiza-se ao longo de reuniões periódicas para os ensaios dos integrantes, que são mais ou menos constantes. A divisão de trabalho e a hierarquia interna dos grupos exigem certa permanência, contribuindo para a manutenção de um padrão básico. O folguedo integra dimensões festivas, musicais, estéticas e dramáticas. O componente dramático, nem sempre explicitamente encenado, é sempre identificável nos trajes especiais, na organização de danças, cantorias, embaixadas, cortejos e na existência de personagens. As apresentações ocorrem em ruas e praças públicas, ou em terreiros e estádios, especialmente nos dias de festas do calendário litúrgico ou profano.” Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

¹⁸ Baião: “Atividade musical de caráter festivo, composta por métrica binária e execução em trio formado por zabumba, sanfona e triângulo. Em alguns casos o acompanhamento é feito também por rabeca ou viola e pandeiro. É realizada nos bailes de forró e no folguedo do bumba-meu-boi dos estados da PB, do RN e PE [Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco]”. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

¹⁹ Ciranda: dança de conjunto com formação em círculo que ocorre em Pernambuco e na Paraíba. A coreografia é bastante simples: no compasso da música, dão-se quatro passos para a direita, começando-se com o pé esquerdo, na batida forte do bombo, balançando os ombros de leve no sentido da direção de roda. Os participantes são denominados cirandeiros, havendo também as figuras de mestre (responsável por tirar as canções), contramestre e músicos, que ficam no centro da roda. A zabumba, o mineiro ou ganzá, maracá, caraxá (espécie de chocalho), a caixa ou tarol formam o instrumental mais comum de uma ciranda, podendo ser utilizados a cuíca, o pandeiro, a sanfona ou algum instrumento de sopro. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

²⁰ Frevo: (atividade musical) “Atividade musical de caráter festivo, lúdico e coreográfico sendo formada por composições de andamento vivo e ritmo sincopado, em métrica binária ou quaternária. É executada por conjuntos instrumentais em cortejos durante o carnaval em alguns estados do Nordeste.” Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

²¹ Catira ou Cateretê: “Dança de conjunto com formação em fileira, de origem ameríndia, tendo sido, no primeiro século da colonização, aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas. É mais frequente a execução masculina. Quando ocorre a presença feminina, duas fileiras, uma de homens outra de mulheres, se defrontam para apresentar cantos, sapateados, palmas e troca de lugar com dançadores fronteiros, breves saltos e rápida formação em círculo. O acompanhamento é feito especialmente por violas, em geral duas. Os violeiros, os únicos que cantam, também fazem parte da dança e dirigem a coreografia, que se parece com a dos cocos nordestinos. O Cateretê é dançando nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás.” Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

espetáculo traz ainda mais dois bonecos, dois jabutis menores. Um deles é o Tinga²², boneco de porte médio vestido por uma única pessoa, geralmente um adulto. O outro, de porte pequeno, leva o nome de Tinguinha, e foi construído para a ala das crianças, sendo geralmente vestido por uma delas. Os dois bonecos são do estilo burrinha²³. O boneco maior foi concebido por dois irmãos da Família Farias, Silene Farias e Bab Franca, e foi construído com o apoio do brincante Cleberson Monteiro, que atua como construtor das alegorias e também é percussionista do grupo. Os dois bonecos menores, os do estilo “burrinha”, foram feitos após um ano de existência do folguedo pela fundadora Silene Farias e pelo brincante do folguedo Dhonatan Mendonça, o Dodô.

Na sua formação inicial participavam do folguedo no mínimo 25 a 35 brincantes, vestidos com roupas coloridas. As saias das mulheres são feitas com o tecido de chita²⁴. O figurino dos homens também leva a chita e são aplicadas fitas coloridas. Os adornos dos brincantes são compostos por colares de sementes da região amazônica como o açaí, a jarina e o tucumã. Os adornos de cabeça (intitulados pelos brincantes de “coroas”) são feitos de cuias de tacacá²⁵, usadas pelas jovens brincantes e pelos tocadores. As “coroas” das crianças e dos homens são feitas com papelão e com a técnica de papel machê e são adornadas com pequenos espelhos, tinta, sementes e purpurina. Toda a concepção visual dos adornos foi pensada pelo artista plástico e brincante Bab Franca. Os figurinos também foram construídos por ele e pelos brincantes do folguedo.

²² O Jabuti Tinga, cujo nome em Tupi-Guarani quer dizer "O que come pouco branco", é conhecido em inglês como *Yellow-Footed Tortoise*, pois possui escamas amarelo-alaranjadas nas patas e na cabeça. Possui cores mais opacas e é nitidamente maior do que o jabuti piranga, atingindo cerca de 70 centímetros e 80 anos de vida em média, porém podendo ultrapassar 1 metro de comprimento de carapaça e chegando a pesar quase 60 quilos. Disponível em: <<http://www.tartarugas.avph.com.br/jabutitinga.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

²³ Burrinha: “Brincadeira improvisada ou estruturada com a burrinha- armação em forma de jegue ou mula, com saia que esconde as pernas de quem a usa (indivíduo em geral vestido de vaqueiro), ajeitado de tal modo que dê a impressão de pessoa montada num animal. Antigamente precedia os ranchos, dançando e saltitando; hoje de forma isolada, marcha e dança executando volteios e pinchos, em geral durante o carnaval, podendo ser acompanhada de violas, pandeiros e outros instrumentos musicais.” Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

²⁴ Tecido de algodão florido de origem indiana e muito utilizado no nordeste brasileiro em lençóis, toalhas de mesa e em vestimentas de festas populares.

²⁵ Recipiente feito de cabaça ou coité e utilizado para consumo de uma sopa tradicional amazônica (o tacacá). “Vasilha feita do fruto da cuieira ou de outras árvores com frutos similares, depois de partido ao meio, esvaziado do miolo e seco. Usada entre outras coisas para banhar, beber, transportar ou servir líquidos e outros alimentos, bem como para esvaziar canoas.” Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 de jan. 2012

Cada aparição do Jabuti-Bumbá, entre o ano de 2005 e 2008, trouxe sempre consigo uma particularidade: elementos novos no figurino, nos instrumentos, nos brincantes e na própria formação do espetáculo. A constante inovação no *script* do folguedo é a regra. Não há uma periodicidade nas apresentações, o grupo vem se apresentando em Encontros, Seminários, Festivais de Cultura e de Meio Ambiente, e em outros eventos no Acre e demais estados do Brasil.

Entre 2006 e 2007 destacamos, aqui, as apresentações do grupo fora do Acre, na 66ª *Feira de Trocas de Olhos D'Água*²⁶, no mês de junho, e em Águas Lindas, no *I Encontro Latino de Bonequeiros, Brincantes e Pensantes*, no mês de setembro. Apresentou-se, também, no Encontro Regional *A Cultura Popular no Imaginário Amazônico*, em Porto Velho, Roraima, em julho de 2006; no *I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares* e no *II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, em Brasília, Distrito Federal, em setembro de 2006. Em junho de 2007, o Jabuti-Bumbá participou do *XXXI Encontro Nacional de Folguedos do Piauí*, tendo sido essa a última apresentação do Jabuti Bumbá, fora do estado do Acre, como “grande espetáculo”, que corresponde à sua formação inicial.

Já dentro do estado do Acre, considerando as aparições da formação inicial do Jabuti-Bumbá, suas apresentações deram-se no período entre 2005 e 2008, tendo sido a primeira intitulada “O Batizado”, realizada no mês de novembro de 2005. Ainda no estado Acre, na capital Rio Branco, o Jabuti-Bumbá apresentou-se em vários eventos, dentre eles participou da inauguração da Usina de Artes João Donato, no mês de abril de 2006; do *Forró do Jabuti*, no SESC, em maio de 2006; na festa dos 85 anos das Servas de Maria Reparadora, em novembro de 2006; na Festa de Fim de Ano no Mercado Velho-Novo, em dezembro de 2006.

²⁶ Santo Antônio de Olhos D'Água é um povoado no estado de Goiás localizado dentro do pequeno município de Alexânia, a 80km de Brasília, capital do Brasil. Foi neste povoado que ocorreu a primeira apresentação do Jabuti como brincadeira de rua, fora do Acre.. Olhos D'Água é habitada por artesãos, lavradores, camponeses e por uma população de pequenos proprietários de terras (incluindo, a partir da década de 1970, com chegada de outros moradores advindos de outros lugares do país, professores, jornalistas e artistas). O que motivou a ida dessas pessoas para além das fronteiras do Distrito Federal, para Olhos D'Água, foi o contato direto com os novos habitantes da recém-inaugurada Nova Capital do país (Brasília) e que motivou a criação da Feira do Troca, no início dos anos 1970, por uma professora vinda de Brasília chamada Lais Aderne. Naquela época, apesar do povoado ficar próximo de duas grandes cidades, Goiânia e Brasília, os moradores de Olhos D'Água praticamente não compravam nada. Os bens de consumo eram trocados entre agricultores e artesão nativos do lugar. Desde os anos 1974 a Feira acontece duas vezes ao ano, sempre no primeiro domingo dos meses de Junho e dezembro. A troca de coisas usadas por artesanato e produtos da região é o elemento forte, ocorre tanto entre turistas quanto entre os nativos. Além da troca, o dinheiro também é utilizado. Suas manifestações populares se dão na Folia do Divino Espírito Santo e na Folia de Reis, realizadas durante as festas juninas em louvor ao Divino e a Santo Antônio, padroeiro do povoado.

No ano de 2007, o folguedo promoveu uma festa para arrecadar tecidos, miçangas e fitas coloridas, que recebeu o nome de *Chá do Jabuti*, no espaço Gaya, que é um Centro de Terapia Alternativa, e participou ainda das gravações para a minissérie *Amazônia*, da TV Globo, do projeto “SESI Bonecos do Brasil” (última apresentação ao público com a formação completa), do Dia Nacional da Juventude e do Meio Ambiente; da apresentação na Rua do Coco, no Bairro Mocinha Magalhães, em uma oficina de vídeo para jovens do projeto “PROJOVEM”. Apresentou-se também no encerramento da exposição fotográfica “Um ideal e muitas histórias”, no Calçadão da Gameleira, em Rio Branco, no Acre. Em 2008, o grupo se apresentou na Conferência Estadual do Meio Ambiente e no Dia das Águas, ocorrido no Mercado Velho de Rio Branco. Estas foram as apresentações em que estavam presentes a maioria dos integrantes do folguedo com a participação do boneco principal, ou seja, a formação inicial.

A partir de 2009 o folguedo dividiu-se, surgindo desta divisão as dissidências do grupo. Daí em diante, suas apresentações em torno do grande boneco diminuem. O Jabuti-Bumbá inicia, então, uma outra fase, a de apresentações menores, com seus fundadores divididos em outros lugares e em outras vertentes de trabalho, mas sempre com o Jabuti-Bumbá como referência. No segundo capítulo desta dissertação abordaremos detalhadamente o que estamos chamando de “divisões/dissidências” dentro deste folguedo e sua importância.

1.4 COMO NASCEU O JABUTI-BUMBÁ

“(...) Durante a seca de 2005, estima-se que mais de 250.000 hectares de florestas e mais de 200.000 hectares de áreas abertas foram afetadas na região leste do estado por incêndios (...). A seca foi a mais severa dos últimos 34 anos e colocou à prova a capacidade da sociedade em reagir a desastres ambientais. O volume de água do rio Acre, que abastece as regiões do Baixo e Alto Acre, teve uma drástica redução. Em Rio Branco, a cota do rio chegou a 1,64 metros, foi o nível mais baixo já registrado. Associado a isso, a baixa umidade relativa do ar (aproximadamente 30%), os ventos fortes, a alta

temperatura e a ausência de chuvas, contribuíram para que ocorressem milhares de incêndios florestais no Estado do Acre.”
(BROWN, 2006, p. 20).

Marupiara Jabuti-Bumbá nasce no ano de 2005, ano em que é registada a segunda maior queimada da história do Acre, destruindo mais de 250.00 hectares de floresta. Nos meses de agosto e setembro, época do chamado “verão Amazônico”, a queimada é tradição para abrir a floresta e fazer pastos para bois, e muitos agricultores a usam para “limpar” a terra.

Na tentativa de trazer à tona uma reflexão e uma crítica sobre ações concretas que visam à preservação da Amazônia, o Jabuti-Bumbá traz, como símbolo, o jabuti, por ser esse um dos animais mais afetado nas queimadas, e também o mais resistente. Além disso, o jabuti foi referenciado como contraposição às brincadeiras de bois, tentando também responder ao grande desastre ecológico ocorrido no Estado do Acre, no ano de 2005.

“Compreendo o Jabuti-Bumbá enquanto folguedo, como uma manifestação fortemente ativa, cujo sentido de sua existência, permanência e difusão se inscreve na manutenção da estrutura e em todas as repercussões que provoca sobre a mentalidade popular e, conseqüentemente, na resistência à implementação dos modos de operar, próprios do capitalismo que, desde meados da década de 70, só ajuda a construir o atraso e a miséria, colocando o Acre no primeiro lugar em desmatamento entre os Estados da Amazônia.” (FARIAS, Eleonora, 2008, informante).

1.4.1 O Jabuti Vingador

“Somos fortes e vingativos como o jabuti”

(Oswald de Andrade, Manifesto Antropofágico, 1928).

No dia 14 de novembro de 2005, foi publicada, na cidade de Rio Branco, a primeira matéria acerca do Jabuti-Bumbá, no jornal *A Gazeta*, intitulada “Jabuti será tema de brincadeira popular”. A matéria apresentava o folguedo como “Marupiara, o jabuti vingador”, uma alusão aos ideais do movimento modernista brasileiro, especialmente em

sua vertente mais rebelde na qual a afirmação da cultura nacional fazia-se acompanhar da mais ampla liberdade de criação como resistência ao colonialismo²⁷.

O Jabuti-Bumbá pode pois ser visto como uma resistência à devastação da floresta empreendida pelo modelo econômico destruidor pautado na pecuária extensiva.

*“(...)
Jabuti pegou o boi amarrou e deu um nó
Com medo de tanto pasto e da mata virar pó
(...)”
(Trecho da Música: “Cipó Escada” Letra: César Farias)*

1.4.2 O Nascedouro

“(...) nasceu durante o Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares²⁸, em Brasília. O Acre foi um dos poucos estados que não estava representado através do brinquedo popular, daí sentimos a necessidade de criar algo que tivesse identidade com a história da Amazônia, do Acre. Ouvindo Dona Teté falando como surgiu seu Cacuriá, que aprendeu com o Lauro Almeida e fez uma apresentação do Divino e do Carimbó, explicou que foi em cima do trabalho do Carimbó, que seu Lauro criou o Cacuriá. Ao se despedir da galera disse: ‘vou cantar mais uma aqui do jabuti, que a avó do Grigori [Gregório Filho, então Presidente da Fundação de Cultura do estado do Acre] ali canta de uma maneira e eu canto da outra, porque ele canta trepando sem descer e eu trepo sem subir.’”(FARIAS, Silene, 2008).

²⁷ “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti. Se Deus é a consciência do Universo Incrindo, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais. Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política, que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário”. (ANDRADE, Oswald, 1928).

²⁸ Seminário que focou as culturas e seus modos de fazer visando o reconhecimento e a valorização das culturas populares e abrindo espaço para as manifestações das tradições populares, como estratégia de troca de conhecimento e divulgação. O Seminário foi organizando por diferentes instâncias do poder público e da sociedade civil. A íntegra do Seminário encontra-se disponível em: <<http://www.polis.org.br/uploads/979/979.pdf>> Acesso em: 12 jun. 2012

As origens do Jabuti remontam ao ano de 2005, quando parte uma caravana de artistas acrianos para Brasília. Entre os artistas, estavam os irmãos Silene Farias e Cícero Franca. Foi a partir desse encontro que resolveram criar um folguedo acriano, após assistirem tantas manifestações populares de vários cantos do Brasil. O facto mais comentado entre os artistas do Jabuti-Bumbá – como indica a fala de Silene Farias citada na abertura – foi uma brincadeira que ocorreu na plenária deste Seminário, com Dona Teté do grupo Cacuriá do Maranhão e com o então Presidente da Fundação Estadual de Cultura do Acre, Gregório Filho. A brincadeira se deu em torno de um conto e uma música popular que tinha um jabuti como personagem inspirador.

Canta Dona Teté do Cacuriá²⁹ para toda a gente inspirar:

*“Tô entrando, tô saindo
Jabuti sabe ler e não sabe escrever,
trepas no pau e não sabe descer
Ele lê, lê, ele, ele, lê, lê
Tô entrando, tô saindo.
Jabuti sabe ler e não sabe escrever,
trepas no pau e não sabe descer
Ele lê, ele, lê”*

Voltando ao Acre, a vontade vira sonho e o sonho vira realidade.

“Ao chegar a Rio Branco, Bab (meu irmão) contou-me um sonho que tivera comigo dirigindo um bumba meu boi. Daí começamos a viajar na possibilidade de criar um novo folguedo com

²⁹O Cacuriá, ao qual Silene se refere, é um folguedo criado no ano de 1973, no Maranhão, e foi popularizado a partir dos anos 1980, e se constitui como uma releitura de tradições folclóricas, principalmente da Festa do Divino Espírito Santo ocorrida no estado do Maranhão, quando após a derrubada do mastro, as caixeiras (tocadoras de pequenos tambores) se reúnem para brincar. A dança é, atualmente, tradição entre outros folguedos juninos no estado do Maranhão. É uma dança de pares com formação em círculo, animada pelas caixas (pequenos tambores) que acompanham sempre os cantadores (homens e mulheres), marcada pela brincadeira, sendo os versos das músicas sempre repetidos pelos casais de forma improvisada. Dona Teté iniciou como tocadora de caixa nas Festas do Divino; em 1980 ela é apresentada ao Laborarte e em 1986, Nelson Brito (presidente do Laborarte) a convida para “botar” um Cacuriá, onde seguiu até o ano de 2011 (ano de sua morte) a ensinar e a criar vários grupos de Cacuriá espalhados por toda a cidade de São Luís, capital do Maranhão.

características genuinamente acriana. Convidamos toda a família para um encontro de fim de semana na casa de Shalom (meu filho) e lá, reunidos, ensaiamos as primeiras músicas e definimos o nome do brinquedo que, por unanimidade, ficou: Marupiara Jabuti-Bumbá, uma homenagem ao raro Jabuti-Tinga de 14 malhas da Amazônia. Conta a lenda que o caçador que o encontra tem sorte na caça durante toda vida.” (FARIAS, Silene, 2008, informante).

Tendo um boi animado como símbolo de uma possível brincadeira dirigida por sua irmã Silene Farias, o irmão Bab Franca sonha, descreve, faz poesia e torna possível o nascimento do Jabuti-Bumbá.

*“Bom dia Dona menina, dá licença de passar,
sonhei com a senhora e o sonho eu vou contar:
a senhora fazia um boi pra com o povo nós dançar.
Bom dia seu menino, com muita satisfação
dou-lhe pão e dou-lhe água,
mas um boi não faço não!
Bom dia Dona menina, dá licença de falar: se o boi é animado, tem
o sol e tem a lua, vai ficar todo enfeitado pra botar o povo na rua!
Bom dia Seu menino, pela força da aurora, pela força dos
Cabôco do suco do açaí, vou lhe responder agora: pra dançar
com este povo, vou fazer é um jabuti!
A senhora tem razão, vamos brincar sem cerimônia, no
seringal, no ramal e na colônia!
Vamos brincar com o jabuti, ele é da mata, é da Amazônia, ele é
daqui!”
(Poesia: “Peleja”. Criação: Bab Franca, 2008).*

A imagem do Jabuti surge na “miração” (em sentido figurado), isto é, nos sonhos dos idealizadores. Mas foi somente em agosto de 2005 que começou o processo de elaboração física do boneco Marupiara, por Bab Franca, Silene Farias e Cleberson Monteiro, processo que durou três meses.

“O movimento foi grande, tudo que a Silene pegava era investido no casco.” (FARIAS, Cícero, 2008, informante).

*“A participação dos irmãos, amigos e familiares de modo geral foi ficando mais intensa na medida em que o boneco do jabuti, desenhado por Bab, tomava forma em escultura feita por **Cleberson Monteiro, aluno de Fernando Augusto, nosso mestre na arte fazer e animar bonecos gigantes em uma oficina realizada em Rio Branco no ano de 2002, na qual teve participação a maioria das pessoas que compõem o Jabuti-Bumbá.**” (FARIAS, Silene, 2008, informante – grifo meu).*

1.4.3 A Construção

“A Silene me liga querendo que eu fosse até a sua casa para a criação de um boneco, nesse momento ela não tinha revelado que boneco seria, então imaginava eu que iríamos criar um boneco gigante então passava mil e uma coisas na minha cabeça, chegando a sua residência sentamos para falar sobre o boneco então ela me conta que esta interessada em construir um brinquedo folclórico que iria brincar e dançar junto com as pessoas, um boneco parecido com o boi brincante: Então pensei ‘será que ela quer um boi?’ No começo não entendia bem o que ela queria, e vinha sempre a pergunta que não quer calar ‘que bicho’ e esse que ela e o Bab pretendem colocar? Sem saber perguntei o que seria e ela me respondeu: - ‘um jabuti!’. Sinceramente, achei estranho no começo um jabuti dançante no meio de uma roda de boi, coitado vai é ser pesteadado no meio daquela boiada (...).” (MONTEIRO, Cleberson, 2008, informante).

Entre as pessoas que estavam naquela oficina de ‘Bonecos Gigantes’, Cleberson Monteiro foi o aluno que, depois, ficou responsável pela preservação e manipulação dos bonecos do bloco acriano, e o faz até a hoje.

“(...) A princípio achei a ideia criativa, contanto, era bem estranho o bicho que ela e o Bab escolheram. Em fim, resolvi topar a ideia e naquele mesmo espaço físico apertado estávamos. Imagino seu tamanho, acredito eu que ela teria alguma noção do que iríamos fazer, pois entendo da construção, mas do tamanho do boi, eu não tinha visto nenhum de perto ainda. Então nós tiramos a medição por um jabuti em miniatura esculpido em madeira que a Silene ganhou de alguém que não me lembro, só sei que começamos a medir sua cabeça, pescoço e casco logo colocamos algumas almofadas, travesseiros e fazíamos a medição. Havia momentos que o casco era grande demais ou pequeno demais até que certo tempo depois com cálculos minuciosos consegue-se achar o tamanho ideal.” (MONTEIRO, Cleberson, 2008, informante).

Ocupando varandas e quintais das casas de amigos, e causando muitas vezes transtornos por seu tamanho, é construído o Marupiara Jabuti-Bumbá. O seu primeiro encontro com os demais brincantes aconteceu na casa da irmã mais velha de Silene, Eleonora Farias (no bairro Seis de Agosto, em Rio Branco), em um domingo do ano de 2005. No ano seguinte, em 2006, Silene e Dhonatam Mendonça (brincante do folguedo) constroem mais dois bonecos menores em forma de Burrinha, o Jabuti Tinga (de porte médio) e o Tinguinha, para acompanhar a ala das crianças.

1.4.4 As músicas

“É Já... é já... é já...

É Jabuti- Bumbá

É Já... é já... é já...

Chegou para encantar

Ô! Abre alas

Pro Jabuti passar

Ele é Marupiara

O Jabuti-Bumbá (...)”

(Trecho de abertura da música “As criancinhas do Jabuti”. Letra: Cícero Franca)

No primeiro ano do Jabuti-Bumbá, foram concebidas cinco músicas, aquelas que deram a primeira versão do cortejo e cujo repertório era chamado pelo grupo de “As músicas do Batizado”. Depois, amigos, compositores e poetas foram trazendo músicas para serem inseridas no espetáculo. Como a “Ciranda do jabuti”, composta pela poetisa acriana, Francis Mary (Bruxinha), em parceria com os músicos Neemias Maciel e Kito Pensabem. “Clara”, outra música em parceria com Francis Mary (Bruxinha) e com a cantora Keilah Diniz, é uma celebração à “Rainha da Floresta”. A música “Criancinhas do Jabuti”, que valoriza a presença das crianças no grupo, foi iniciada e cantarolada por Cícero Franca no primeiro encontro do Jabuti-Bumbá, sendo inserida após dois anos de existência do folgado.

“Fui no meio da mata

fui atrás de saci,

na mata me perdi

encontrei um jabuti.

que devagarinho

e com toda paciência,

contou muitas histórias

e os segredos da ciência.

Fui no meio da mata,

atrás de Mapinguary,

Na mata me perdi

encontrei um jabuti.

Vi força da mata

no seu coração,

que mesmo quando matam

num para de bater não!

Eu fui na mata

*e agora tô aqui,
dançando com vocês
ciranda do jabuti.*

Ciranda do Jabuti

*(Música: “Ciranda do Jabuti”. Letra: Silene Farias, Francis Mary, Kito
Pensabem e Neemias Maciel – grifo meu)*

A música é a base do enredo deste folguedo e é através dela que o Jabuti-Bumbá expressa toda a sua existência, trazendo aspectos da história do Acre, e principalmente do amplo repertório da cultura popular brasileira. Reivindica a manutenção da floresta e a valorização do imaginário popular³⁰ (as lendas e causos entre elas as do universo amazônico), agregando influências musicais de outros folguedos e ritmos populares tanto os de origem nordestina quanto os de origem portuguesa – descrição apresentada neste capítulo na seção intitulada *O Jabuti Bumbá como espetáculo no Acre*. Tais influências, provenientes da tradição popular de outras manifestações, foram absorvidas e transformadas em elementos importantes na construção do enredo e da musicalidade do Jabuti-Bumbá.

Além de base do enredo, a música é a via de comunicação entre os brincantes e o público. A primeira música concebida para o Jabuti-Bumbá foi “Jabutis e Jabotas” com autoria de Bab Franca, no mês de agosto de 2005, apresentada num almoço com a família reunida na casa de Eleonora Farias, em que se destaca seu vínculo forte e imediato com a floresta como figura emblemática de combate (contra a destruição da mata) e de proteção.

*“Sacode a saia
Que chegou o jabuti*

³⁰ Um exemplo explícito de referência ao imaginário popular brasileiro está presente na letra de música “Ciranda do Jabuti” quando destaca seres lendários como o Saci e o Mapinguary. O Saci faz parte de um universo mitológico com várias versões, uma delas traz elementos de herança do Fradinho da Mão Furada europeu. Mas em geral este ser encantado é descrito como um menino negro de uma perna só, com uma carapuça vermelha na cabeça (que lhe dá poderes milagrosos) e um cachimbo na boca, de caráter zombeteiro, ágil, e esperto que, durante a noite, anuncia sua presença com assobios misteriosos. “Diverte-se criando dificuldades domésticas, apagando fogo, queimando alimentos, espantando gado, espavorindo os viajantes nos caminhos solitários”. (CASCUDO, Câmara, 2002, p. 610). A segunda referência, o Mapinguary, faz parte do universo mitológico amazônico. O Mapinguary é um gigante animal peludo se assemelhando com homem, cheira mal, é assustador, possui pés virados para trás, um olho na testa e o outro no umbigo. Conta a lenda que este monstro devora os caçadores e quem estiver na floresta no momento de sua aparição.

*Menina sacode a saia
Não deixa o bicho fugir*

A mata tá caindo

A derrubada tá demais

Proteja o jabuti

E todos os animais

Da minha carne

Ninguém vai fazer cozido!

E no meu casco

Ninguém vai fazer farofa!

Tá dado o recado

Jabutis e jabotas.

Balança pra lá, balança pra cá

Balança pra lá, balança pra cá

Requebra jabuti

Quero ver você dançar!

(Trecho da letra “Jabutis e Jabotas”. Autor: Bab Franca – grifo meu)

A concepção das outras músicas para o cortejo foi surgindo através dos encontros dos idealizadores, nos debates e brincadeiras entre os irmãos. Foi a partir da criação musical que se reuniu o grupo, membros da família e amigos, para cantar e dançar; primeiro, sem instrumentos, somente com palmas; depois, foram sendo construídos os maracás e, a cada encontro, novos elementos foram adotados, resultando na formatação do espetáculo.

Segundo Silene Farias, quanto ao processo de composição das outras músicas:

“As pessoas começaram a tomar gosto, o Cícero compôs junto comigo o hino a Nossa Senhora Seringueira, uma homenagem aos padres José e Peregrino que levavam a fé aos mais distantes seringais, casando e batizando. César também se animou e fez a música Cipó Escada de Jabuti junto com o Bab que por sua vez já vinha cantando o seu Sacode Saia.” (FARIAS, Silene, 2008, informante).

Até o ano de 2007, o Jabuti-Bumbá contava com doze músicas exclusivas do folguedo, porém somente sete dentre elas estavam presentes no espetáculo. Após dois anos de existência, o grupo enviou um projeto ao abrigo da Lei de Incentivo a Cultura Estadual e assim foi gravado o primeiro CD que leva o nome do folguedo.

1.4.5 O Batizado

*“Ufa! até que enfim
Agora tô mais animado
Vamos fazer logo a festa
A festa do batizado
E foi aí que nasceu
O Jabuti felizardo (...).”*

(Trecho de texto de Cícero Franca sobre o nascimento do Jabuti-Bumbá, 2008)

Sua primeira apresentação (chamada pelo grupo de “O Batizado”) enquanto folguedo ocorreu na escola Maria Angélica (no Segundo Distrito da cidade de Rio Branco), no dia 17 de novembro de 2005, dia em que é comemorado o Tratado de Petrópolis, assinado em 1903, em que se comemora data em que as terras do Acre foram anexadas ao Brasil.

Nesta celebração, organizou-se um grande arraial na quadra desta escola, com muita comida e forró, com sanfonas, zabumbas, violão e atabaques. Em seguida, a diretora Silene Faria anunciou – com o texto “Jabuti Cósmico” – a entrada do grande jabuti.

*“Senhoras e Senhores
Dá licença de passar
E de me apresentar
Sou Marupiara
Jabuti do Seringal Capatará
Quero cumprimentar
As moças bonitas*

E os rapazes elegantes

Deste lugar (...)”.

(Trecho de “Jabuti Cósmico”. Texto de Bab Franca. Participação: Átila e Silene Farias)

E o cortejo saiu de dentro da escola para a quadra. Foi formado um portal com dois rapazes como guerreiros-guardiões, vestidos com tangas feitas de palha de bananeira e peito nu e que seguravam duas sombrinhas coloridas, com os cabos compridos, abrindo caminho para o cortejo passar. Foi ao som dos maracás que se iniciou o espetáculo:

“Senhora da Seringueira

Que com nosso Senhor

Vive e reina

Abençoe a nossa brincadeira

E a todos de bom coração (...)”.

(Texto de abertura da saída da Santa)

“José contou

Peregrino confirmou

Que o seringueiro

Viu uma aparição

Era uma santa

Com um lindo menino

E um raminho

De seringueira na mão”

(Trecho da “Homenagem de Marupiara a Nossa Senhora da Seringueira e aos padres José e peregrino”. Letra: Cícero Franca e Silene Farias. Música: Cícero Franca)

A seguir, entrou o estandarte da Nossa Senhora Seringueira, levado por Deusa Farias, matriarca do grupo e mãe dos fundadores do folgado, acompanhada pela mascote Rosely,

uma menina de três anos, vestida de chita, com uma tiara de passarinhos feitos de papel machê. E logo entraram balançando suas saias feitas grandes leques coloridos, três moças abrindo alas com o estandarte do folguedo Marupiara Jabuti-Bumbá. Em seguida, entrou o grande boneco dançando ao som da música “Jabutis e Jabotas”.

*“Da minha carne
Ninguém vai fazer cozido!
E no meu casco
Ninguém vai fazer farofa!
Tá dado o recado
Jabutis e jabotas.*

*Não teima, não teima.
Não teima que eu tenho reima
Não teima teimoso
Não teima que eu sou reimoso*

*A mata tá caindo
A derrubada tá demais
Proteja o jabuti
E todos os animais.”*

(Trecho da música “A mata tá caindo” ou “Jabutis e jabotas”. Letra e Música: Bab Franca)

Chegou a hora da brincadeira, formou-se uma grande roda com os brincantes que vinham no fim do cortejo, englobando seis homens e duas mulheres com maracás de vara e com rostos de bonecos, seguidos pelas alas das crianças vestidas de chita (com a participação de 15 crianças, dentre elas alunas da escola) e, ao final, entrou um grupo de vinte idosos do Centro de Cultura Lídia Hammes. Os brincantes dançavam ao redor do grande Jabuti, que teve como ‘tripas’ dois rapazes que dançavam embaixo dele: um, na cabeça, e outro, no casco do boneco – fazendo evoluções, rodando e rebolando sua majestosa saia bordada de chita. Dançando ao som das cinco músicas cantadas pelos três

irmãos puxadores, sobre um palco improvisado, a plateia é convidada a participar. E, assim, nasceu o Jabuti-Bumbá!

1.4 A CULTURA NO ACRE E A CULTURA ACRIANA: A TRAJETÓRIA DA FAMÍLIA FARIAS

“Na área da cultura acriana, você não conhece se não passar pela Família Farias (...). Uma família que cria tradição, (...) o governo não cria tradição popular (...). Um matriarcado que se auto-determina, que se torna sujeito e não objecto da história.” (ALMEIDA, Fátima³¹, 2011, informante).

A Família Farias, criadora e idealizadora deste folguedo, é uma família pertencente ao espaço urbano da cidade de Rio Branco, capital do Acre, mas com alusões rurais em suas raízes, trazendo uma forte referência dos antepassados nordestinos por parte do casal, José Farias da Franca e Maria Deusa de Farias Leite; ela nascida na cidade de Tarauacá no Acre, filha de rio-grandense com cearense, Domingo do Rêgo Leite, agricultor e dono de uma pequena criação de animais, e de Maria Olinda Farias Nobre, parteira e agricultora. Maria Deusa de Farias foi criada em um ambiente de camponeses produtores de feijão e arroz, e criadores de vacas e ovelhas. Seu pai, Domingo do Rêgo Leite, mais tarde, construiu um alambique que produzia a cachaça de nome “Gavião”, nome pelo qual a família é conhecida até hoje. Seu nome de batismo – Maria Deusa – se deve a uma homenagem ao corpo de Deus, mas na época em que Deusa nasceu a igreja não queria batizá-la como “Deusa” porque achava uma blasfêmia, levando no seu “batistério” (certidão de batismo) somente o nome Maria. É a oitava filha do casal, e foi companheira de seu pai nos trabalhos ditos para “homem”: laçar bois para matança era um deles.

³¹Historiadora, escritora e professora da Universidade Federal do Acre.

1.5.1 O Casamento e a Ourivesaria

“Não, ele [José Farias] não veio com os soldados da borracha, aí a bordo [navio], ele era todo grã-fino (...) ele passou a fazer amizade com os engenheiros, como o pessoal de bordo, ele veio descascando batatas... quando chegou em Manaus ele foi fazer a prova para agente mata mosquitos, pra febre amarela, aí passou! Passou em primeiro lugar ainda. Quer dizer, ele era... ele fugia muito de casa (...) quando saiu do exército, ele se mandou pra Amazônia com vinte e dois anos.” (FARIAS, Deusa, 1998³², informante).

Em 1943, Deusa casa-se com José Farias da Franca, cearense que chega às terras do Acre fugindo da seca e em busca de uma vida melhor na Amazônia. José nasceu em Juazeiro do Norte (sertão do estado do Ceará) e aos vinte dois anos segue de navio para o Acre como soldado da borracha ou “Arigó”³³, mas nunca exerceu tal profissão. Chega ao Acre com a profissão de “mata-mosquitos” (agente de saúde contra febre amarela, conhecido popularmente como “mata-mosquitos”), curso técnico que realizou em Manaus no transcurso da viagem para o Acre. José e Deusa casaram-se na cidade de Tarauacá, no Acre, e juntos tiveram nove filhos, que, em sua maioria, nasceram e foram criados na cidade de Rio Branco. Fazendo viagens de seringal a seringal, José como conferente de nota (ou guarda-livros), fiscalizava as mercadorias que chegavam nas embarcações para os donos dos barracões (os donos de seringais). Em 1949, com o nascimento da quarta filha do casal, José e Maria Deusa saem de Tarauacá e vão para a capital, Rio Branco. Alugam uma casa no Segundo Distrito da cidade de Rio Branco e montam uma oficina de ourivesaria (profissão que José aprendera em Juazeiro do Norte, no Ceará) e dão o nome de “Padre Cícero” ao empreendimento. A oficina contava com a parceria de um relojoeiro, amigo da família. Em 1951, José farias da Franca (o pai) entra para Guarda Territorial e em 1954 o casal (Deusa e José) viaja para o Ceará para apresentar a família aos pais de José. Eles ficam no Ceará até o

³²Entrevista com Deusa Farias realizada por sua neta Iriá Farias Franca Modesto em 1998.

³³ “Arigó” é o termo que identificava os nordestinos, em especial os cearenses (pessoas que nasceram no estado do Ceará), que migraram para Amazônia a fim de participar da “batalha da borracha”, ou seja, a trabalhar na extração do látex das seringueiras, no esforço de guerra durante a Segunda Guerra Mundial. A maioria que para lá se deslocaram, não regressaram mais à suas terras de origem.

nascimento, em 1955, do sexto filho. José permanece no nordeste e Deusa retorna ao Acre com seus cinco filhos e a irmã que a acompanhou na viagem de ida e volta ao Ceará. Chegando ao Acre, Deusa decide trabalhar no ofício da ourivesaria, que aprendera vendo José trabalhar, visto que a oficina era instalada na sala da residência do casal. Segundo alguns relatos, ela foi a primeira ourives do Brasil, segundo outros, a primeira do Norte brasileiro. No nascimento do nono filho o casal se separa e a família passa a ser sustentada principalmente por Deusa, com a base de sustento da família vindo da oficina de ourivesaria. A profissão de ourives foi transmitida para três filhos: Josias, Heleno e Silene, sendo que os homens (os dois mais velhos) foram aprendizes do pai, e Silene (a quarta filha) foi aprendiz e parceira da mãe, na oficina, por mais de 15 anos. Actualmente, o filho mais novo, César, é o único da família que exerce esta profissão.

“Eu comecei... dentro da barriga da mãe, eu sentia que eu já fazia alguns movimentos, como a mãe quando estava trabalhando ela tinha que colocar o fundo do tribulé³⁴ na barriga pra apoiar para poder martelar os anéis... aí eu sentia quando ela ia martelar eu ia só mudando de posição.” (FARIAS, César, 2011, informante).

1.5.2 Da casa ao movimento cultural no Acre

“(...) Não dá pra abordar o Jabuti, sem abordar um traço muito familiar, que a família de vocês tem (...) na casa da Dona Deusa foi um lugar de encontro, foi um lugar de passagem de muitos artistas e de acolhida dos artistas (...).” (MARTINS, Carla³⁵, 2011, informante).

A grande particularidade da família de Deusa é a presença de um número representativo de artistas, dentre eles, poetas, artistas plásticos, teatrólogos (atores, diretores, produtores de teatro) artesãos, ourives, mas também professores e sociólogos. Apesar de o casal ter suas origens em famílias mais simples ambos tinham o gosto pela arte.

³⁴ Ferramenta antiga de Ourives usada para moldar o metal e fazer anéis.

³⁵ Atriz, contadora de histórias, brincante de quadrilhas juninas e gestora pública da Fundação Estadual de Cultura do Acre. Atualmente dirige o Festival de Culturas Caipiras/Juninas “Arraial Cultural” do Acre.

José, além de ourives, também era hábil no pincel e na pena, conhecido por sua bela caligrafia, e Deusa tinha muito gosto pelos livros, lia todos os clássicos da poesia e da prosa brasileira, além da literatura de cordel e romances. Gostava dos dramas e comédias. O casal também tinha o hábito de ouvir músicas populares, que iam de Carmem Miranda a Luiz Gonzaga... O móvel mais bonito da sala era uma grande “eletrola” com capacidade para tocar até 12 LPs, motivo para reunir amigos que partilhavam o mesmo gosto musical.

*“(...) no período dos anos principalmente 80, aquele finalzinho dos 70 começo dos 80, abrem fogo na luta pela força do movimento seringueiro, tudo o ‘Diabo Malandro’... **várias coisas que foram articuladas, culturais, na cidade nesse período passam, se não passam por dentro da casa da Deusa com a própria Deusa, passam via os filhos artistas, aí nessa história e isso criou um movimento de agregação** muito forte.” (MARTINS, Carla, 2011, informante - grifo meu).*

Assim, a trajetória esboçada por esses membros da Família Farias é marcada por um envolvimento, mais ou menos sistemático, nos movimentos culturais da cidade. Os fundadores do Jabuti são quatro dos nove filhos de Deusa Farias: o artista plástico e poeta Bab Franca (Luiz Carlos); a professora, atriz e directora de teatro Silene Farias; o ator e artista plástico Cícero Farias; o ourives e artesão César Farias; e a socióloga Eleonora Farias. Tais idealizadores (Silene e Bab) são de fundamental importância para o nascimento e desenvolvimento deste folguedo. Há também a participação de amigos e brincantes, além dos integrantes da família, dentre eles músicos, estudantes, atores, artistas populares. Estes geralmente participavam no espetáculo como cantores, tocadores, dançarinos e alguns também participaram no folguedo com composições, como a cantora Keilah Diniz³⁶ e a poetisa Francis Mary (Bruxinha)³⁷.

O Jabuti-Bumbá surgiu do imaginário e das acções de seus fundadores, sendo importante fornecer alguns elementos sobre o percurso cultural anterior à fundação do

³⁶ Cantora e funcionária pública do Ministério da Cultura. Nasceu em Goiás segue para Brasília em 1970 e em 1977 vai para o Acre como professora de música na Universidade Federal do Acre, seu primeiro contacto com o Acre e com o movimento cultural e teatral do estado. Hoje reside na Comunidade do Daime Alto Santo e trabalha como funcionária do Ministério da Cultura no Acre.

³⁷ Poetisa, funcionária pública federal, analista processual do Ministério Público Federal e actualmente gestora pública do Estado do Acre. Ela participou do movimento cultural e teatral na década de 70 e 80, na criação de uma música do Jabuti-Bumbá e é uma das criadoras do Bloco de carnaval Maria Chita.

folgado. A professora Silene Farias, fundadora do Jabuti-Bumbá, participou, a partir dos anos 1970, do movimento teatral e político na cidade de Rio Branco e foi uma das fundadoras do grupo de teatro SACY; em parceria com outros grupos foi uma das fundadoras da Federação de Teatro Amador do Acre (FETAC). Participou na actuação e direcção de montagens de várias peças teatrais, nomeadamente de “teatro de denúncia”, montagens feitas colectivamente para denunciar a invasão de terras indígenas. Uma das peças que marcou esse período foi *A Grilagem do Cabeça*, peça teatral sobre o período de grilagem³⁸ de terras na área indígena dos índios Apurinã de Boca do Acre³⁹, em 1980.

Os irmãos Heleno, Luiz Carlos (Bab Franca), Silene Farias e Eleonora, no início da década de 70, vão para Brasília trabalhar, tentar a vida na capital do país. No ano de 1974 as irmãs voltam para Rio Branco, com a finalidade de trabalhar com teatro no Acre.

“(...) Só que quando chegamos aqui não havia nem salas de teatro, não tinha espaço, nós nos apresentávamos em auditórios de colégios e nas igrejas... o padre depois que terminava a missa pedia pra que os fiéis ficassem para ver um ‘teatrin’ [teatrinho] e mesmo assim ninguém ficava pra ver o ‘teatrin’ do padre. E geralmente, aqui na época de invasão de terra se, e o Bispo Dom Moacir, ele era progressista, era uma cara revolucionário, então ele permitia que fizesse teatro, então geralmente era o teatro do oprimido⁴⁰... aquela coisa né, todo mundo amarrado em uma corda, o seringueiro sofrendo e tal (...)” (FARIAS, Eleonora, 2011, informante).

O início da história do teatro no Acre, a partir dos anos 1970, está directamente vinculada à Igreja Católica, através da teologia da libertação, que estimulou junto a juventude cristã a montagem de peças de “teatro denúncia”⁴¹. A Federação de Teatro do

³⁸ Grilagem significa tomar posse de terreno alheio, falsificando a documentação. A palavra origina do grilo, pequeno animal que solta uma saliva amarelada, que em contato com o papel o deixa com aspecto de velho, dando credibilidade ao documento falso.

³⁹ Cidade de fronteira entre o Acre e o Amazonas.

⁴⁰ Criado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal nas décadas de 60 e 70, durante a repressão instaurada pela ditadura militar, o teatro do oprimido pautava-se na democratização da criação e da produção teatral tendo em vista o acesso das camadas sociais menos favorecidas e a transformação da realidade através do *diálogo* (elemento fundante das teorias educacionais de Paulo Freire). No Teatro do Oprimido os espectadores participam e intervêm nas ações que se desenrolam.

⁴¹ Termo amplo que abrange manifestações teatrais voltadas não só para a denúncia das iniquidades praticadas pelos governos, mas para a denúncia de toda e qualquer prática que vise cercear a identidade de diferentes grupos culturais, especialmente na América Latina. Trata-se de uma expressão de resistência, uma resposta

Acre (FETAC) foi criada no contexto do surgimento de vários grupos de teatro, dentre eles o grupo Sacy dirigido por Silene Farias e Vera Fróes. O TESTA (projecto da FETAC) desenvolvia actividades nos bairros da cidade de Rio Branco e em outras cidades do Acre, proporcionando oficinas de produção de textos teatrais, que reuniam artistas populares bem como outros grupos da cidade, e utilizavam técnicas voltadas para o teatro do oprimido influenciadas pelo director de teatro brasileiro Augusto Boal. Paralelamente às actividades do TESTA, houve a presença significativa, embora de vida curta, do grupo Grupo Experimental de Teatro Universitário - GEXTU criado dentro da Universidade Federal do Acre (UFAC) e dirigido por Keilah Diniz. Originária de Brasília, Keilah foi para o Acre contratada pela Universidade para criar um coral, fundando na ocasião também este grupo de teatro. A produção deste grupo, criado por Keilah Diniz, se fundiu com a produção do grupo liderado por Silene, o SACY. A primeira montagem do grupo SACY, e a peça de maior repercussão desta parceira, foi a adaptação de *As aventuras do Diabo Malandro* da autora carioca Maria Helena Kuhneremem, em 1979. A peça teve músicas criadas por Keilah e apesar de ser um texto infantil, interagiu no discurso junto às demais peças de intervenção social da época.

“(...) e a gente sempre escrevendo um projeto, um teatro, um espetáculo, sonhando fazer sucesso e tal, bonito... então a questão ideológica e tal... o desmatamento, o Diabo Malandro e... as questões ideais... quando o Chico Mendes nem era o Chico Mendes ainda, esse Chico Mendes... ele encomendou uma peça de teatro pra gente (...)” (FARIAS, Eleonora, 2011, informante).

No ano de 2009, quando o Jabuti Bumbá já existia, o Jornal da cidade *Página 20*, fez uma matéria sobre a peça e o movimento cultural da década de 1980:

“Bom, a peça de Maria Helena Kuhner montada por Silene Farias fez sucesso no Acre e em Brasília ao falar da invasão de um planeta fictício por alienígenas que saqueam suas riquezas. Tudo a ver com a invasão da Amazônia - e do Acre em particular - pelos fazendeiros. A resistência é feita pelos duendes da floresta chamados ‘acrinianos’: um saci surdo, devido ao barulho das moto-serras; uma matinta perera apavorada; e um curupira que ficou com os pés virados para trás de tanto correr

crítica, à experiência da colonização, experiência que reverberou durante a ditadura e que permanece reverberando até os dias de hoje.

com medo das máquinas e do fogo. O comandante da resistência é o ‘diabo malandro’ que vence a força com inteligência e esperteza. Essa é a moral da história construída pela autora Maria Helena Kuhner, que faz teatro infantil crítico. Para ela, a criança não tem que ser alimentada de fantasia gratuita e quase sempre ‘adulta’. As crianças têm pleno discernimento para ler a denúncia contida numa peça teatral.” (MARTINS, Elson, Jornal Página 20, 15/2/2009, quando Silene é convidada a contar, pelo jornalista, a história da peça para o jornal).

O grupo SACY montou, no período da década de 70 e 80, as seguintes peças: *Verde que te quero vivo* (1981), de Nélson Braga; *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna e *Frei Molambo*, de Lourdes Ramalho. As peças *Verde que te quero vivo* e *As aventuras do Diabo Malandro* faziam parte do movimento contra o desmatamento e contra a invasão de terras por parte dos grandes fazendeiros.

“Enquanto Chico Mendes e seus companheiros trabalhavam, resistindo contra a destruição da floresta, no campo, aqui na cidade nós trabalhávamos, lutávamos pela preservação da floresta cultural, resistindo contra é... naquela época aqui tava chegando a televisão, tava chegando outros valores, não que nós éramos contra o progresso nada disso, mas nós queríamos ter a nossa identidade de acriano (...) que tava no processo de destruição, não só da floresta, mas também aliamos essa luta pela resistência cultural também a luta contra aquele resquício também de ditadura que ainda resistia” (MARY, Francis, 2011, informante - grifo meu).

Em 1982, o grupo SACY monta a peça infantil de Maria Clara Machado, *‘Pluft’ O Fantasminha*, a primeira peça realizada no Acre em que foi cobrada bilheteria. Dirigida por Jorge Carlos e produzida pelas irmãs Eleonora e Silene Farias, essa peça foi a primeira em que Deusa Farias participa como atriz, ao lado de Cícero Franca e da poetisa Francis Mary. Em 1987, Deusa Farias participa da oficina de teatro ministrada pelo autor e director carioca João das Neves⁴², daí resultando o trabalho *Caderno de acontecimentos*.

⁴² João das Neves reúne quase todos os integrantes dos antigos grupos da cidade em sua oficina, monta *Caderno de Acontecimentos* (1987).

*“Eu acho que ela [Deusa Farias] teve um papel fundamental não só na minha relação com ela dentro do `Pluft`, mas em outros momentos que **ela... tava sempre a frente de alguma coisa**, não ela argumentando, teorizando, **mas com os atos dela, com a forma dela de ser, ela representa essa valorização da arte (...) ela sempre tava querendo romper aqueles valores... não de forma consciente, mas pela forma dela de ser, de ser livre (...) consciente do seu papel enquanto povo mesmo e mãe de família e tudo**” (MARY, Francis, 2011, informante - grifo meu).*

1.5.3 Os caminhos dos filhos

“(...) quem é que tem sucesso é quem consome, quais eram os filhos dela de sucesso? Era a Maria José e o Heleno que conseguiram ter sua casa própria, seu carro, seu salário digno pra poder educar seus filhos... e nós ficávamos sonhando ela ali e colocamos ela para participar, foi quando ela foi fazer o curso de teatro com 62 anos e tal... ela dizia: `E o teatro?` ela tava sempre na esperança que aquilo trouxesse algum retorno e teve né (...) na realidade teve o retorno sim... bom, de ganhar dinheiro não, ninguém nunca pensou que ia ganhar, mas que todos nós passamos a viver na verdade, estamos hoje em evidência social sempre (...) acabou que a arte, que os textos, que a encrenca nossa com os governantes e essa coisa toda acabou que educou a nós mesmos... foi mais do que se podia imaginar eu acho: Porque na verdade ninguém nunca fez isso pensando que amanhã isso seria o nosso meio de vida, não, a gente já tinha... a Silene já era professora né? Eu já era economista, socióloga, eu já tinha meu trabalho do ganha pão, quer dizer, na verdade nós éramos inquietos (...)” (FARIAS, Eleonora, 2011, informante).

1.5.3.1 Silene Farias

A partir da década de 1990, Silene Farias entra para o movimento político da cidade de Rio Branco, agora através do envolvimento directo com a Fundação de Cultura do Acre, levando para lá alguns projectos de construção de teatros e espaços culturais, bem como se

batendo pela reforma dos espaços históricos. Em 2001, leva para Rio Branco, enquanto gestora da Fundação de Cultura Municipal Garibaldi Brasil, Fernando Augusto Gonçalves, mestre na arte de fazer bonecos gigantes vindo da cidade de Olinda, Pernambuco. É realizada uma oficina de construção de bonecos gigantes a partir de lendas acrianas, seguida da criação de um bloco carnavalesco com esses bonecos, que iria virar tradição nas manifestações carnavalescas daí em diante. De fato, esse bloco foi assumido por outras gestões da Fundação de Cultura e foram realizadas outras oficinas (com outros artistas) para a construção de novos bonecos e para preservação dos bonecos que já existiam. Após esse período, em 2005, Silene Farias, já aposentada como professora, e não mais gestora pública, participa em Brasília de um Encontro de Cultura Popular, e em conversa com Bab Franca surge a ideia da criação de um folguedo. Reúnem artistas e brincantes para criar o brinquedo, e constroem sua maior alegoria: o Jabuti.

1.5.3.2 *Bab Franca*

Bab Franca (Luiz Carlos de Farias Franca) é o sexto filho de Deusa Farias e, dos filhos, é o que vive das artes plásticas. Em 1969, ele fixa residência em Brasília para trabalhar na loja de relógios de seu irmão mais velho. Os trabalhos com desenho haviam-se iniciado na sua infância e, em 1976, ele envia cinco de seus desenhos para o Salão Nacional em Brasília, onde eles são escolhidos e expostos. Em seguida, Bab viaja para a Europa, residindo por cinco anos em cidades como Paris, Barcelona, Roma, Torino e Atenas. Em 1979, seu trabalho é selecionado para o Salão Nacional da Fundação Juan Miró em Barcelona, ano em que é também premiado no Salão Internacional de Torino. Suas pinturas, na década de 80, falavam muito da realidade de um Acre com seringueiros, bichos da floresta, recorrendo à linguagem na qual se misturavam a tecnologia da modernidade e o surrealismo. Nos anos 2000, Bab volta a residir e a trabalhar no Acre com a técnica do mosaico – a cidade de Rio Branco hoje tem vários murais feitos pelo artista. Em 2005, constrói junto com sua irmã Silene o projeto visual e musical do folguedo Jabuti-Bumbá, bem como do bloco carnavalesco Maria Chita.

1.5.3.3 *Cícero Franca*

Cícero Farias Franca, o sétimo irmão, tem esse nome como resultado de uma promessa feita por sua mãe, Deusa Farias, a Padre Cícero Romão de Juazeiro do Norte (Ceará). Cícero trabalhou por muito tempo com a pintura, mas é conhecido como um artista popular. Trabalhou ao lado de Silene Farias nas montagens das peças do grupo SACY nas décadas de 70 e 80 e, a partir da década de 90, assume o grupo. Atualmente trabalha como repentista (cantador de músicas criadas através de rimas improvisadas), é funcionário público, e na formação inicial do Jabuti-Bumbá criou, junto com Silene Farias, a música de abertura do espetáculo. Atuou também como percussionista e cantador do grupo. Criou, em 2009, uma releitura do Jabuti-Bumbá, o Carumbé Jabuti Marupiara, com novas músicas, novos bonecos, e investiu na criação de oficinas para a comunidade do bairro Mocinha Magalhães, onde vive atualmente.

1.5.3.4 *César Farias*

Cícero César de Farias Franca é o filho mais novo de Deusa Farias e, assim como o seu irmão, também leva o nome do Padre Cícero como promessa. César mantém a profissão de ourives, que aprendeu com sua mãe. Em 1984, inicia o trabalho de associar metais nobres, como o ouro e a prata, com sementes da região amazônica. Em 1988, cria o grupo de teatro Arte Seis (grupo de teatro do bairro Seis de Agosto) e com este grupo remonta a peça *Pluft, o fantasminha*, peça que fez sucesso e manteve-se seis meses em cartaz. Em 2006, cria um personagem chamado Zé Jarina, que leva o nome da semente amazônica Jarina, a mais utilizada em suas joias.

Segundo César, o nome deste personagem surgiu quando ele passava por um campo de futebol (situado no bairro onde morou, Seis de Agosto) com um saco cheio de sementes e os amigos brincavam a chamá-lo “Zé Jarina”. Em 2006, envia para a Lei de Incentivo a Cultura o projeto de um pequeno livro que contava histórias deste personagem, baseadas na história de infância do autor e na luta dele com o trabalho da ourivesaria associada com as sementes. No Jabuti-Bumbá há uma música de sua autoria “Cipó escada”, e no ano de 2009

grava um CD com músicas próprias, intitulado *Zé Jarina, cadê o ovo?* Neste CD há duas músicas que fazem referência ao folguedo. A partir do ano de 2010, César entra no projeto cultural do Banco Itaú em parceria com o governo federal, o Itaú Rumos de Música⁴³, com as músicas do seu personagem “Zé Jarina”.

*“Falar de Jabuti-Bumbá é uma coisa bem maior, jabuti é uma coisa grande, bonita poderosa (...). Jabuti vai longe, vai muito longe, jabuti vive duzentos anos, **vive mais que a Família todinha junto né?**”*
(FARIAS, César, 2011, informante - grifo meu).

⁴³ É um programa brasileiro de fomento às artes do Banco Itaú em parceria com o governo federal do Brasil (com o apoio do Ministério da Cultura) com finalidade de mapear, apoiar e difundir o trabalho de músicos de todas as regiões do Brasil. “Rumos de música 2010-2012” é a quarta edição, e foram selecionados e divididos os candidatos em quatro categorias: coletivo, infantil, homenagem e mapeamento. A categoria “coletivo”, inédita no programa, teve como objetivo colaborar para a formação de grupos musicais por meio da fusão dos artistas selecionados. Foram inscritos 393 e 30 foram contemplados, entre instrumentistas, intérpretes e programadores. Dentre os intérpretes contemplados nesta categoria está César Farias com seu personagem Zé Jarina. O resultado deste trabalho será apresentado em programas de rádio e TV, veiculados no Brasil e no exterior.



Fig. 3 - Ensaio bloco Maria Chita, Rio Branco, Acre, 2008. Foto: Cazuza Borges



Fig. 35 - Bicicleta equipada com som mecânico do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2008. Foto: Cazuza Borges



Fig. 36 – Construção (Cleberson Monteiro) da Base da Boneca do Bloco de Carnaval Maria Chita, Rio Branco, Acre, 2009. Foto: Ísis Farias



Fig. 37 - Boneca Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2010. Foto: Cinthia Davanzo



Fig. 38 - Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2008. Foto: Cazuza Borges



Fig. 39 - Desfile do Bloco *Maria Chita*. Rio Branco, Acre, 2009. Foto: Cazuza Borges



Fig. 40 - Músicos do Bloco *Maria Chita*. Rio Branco, Acre. 2008. Foto: Cazuza Borges

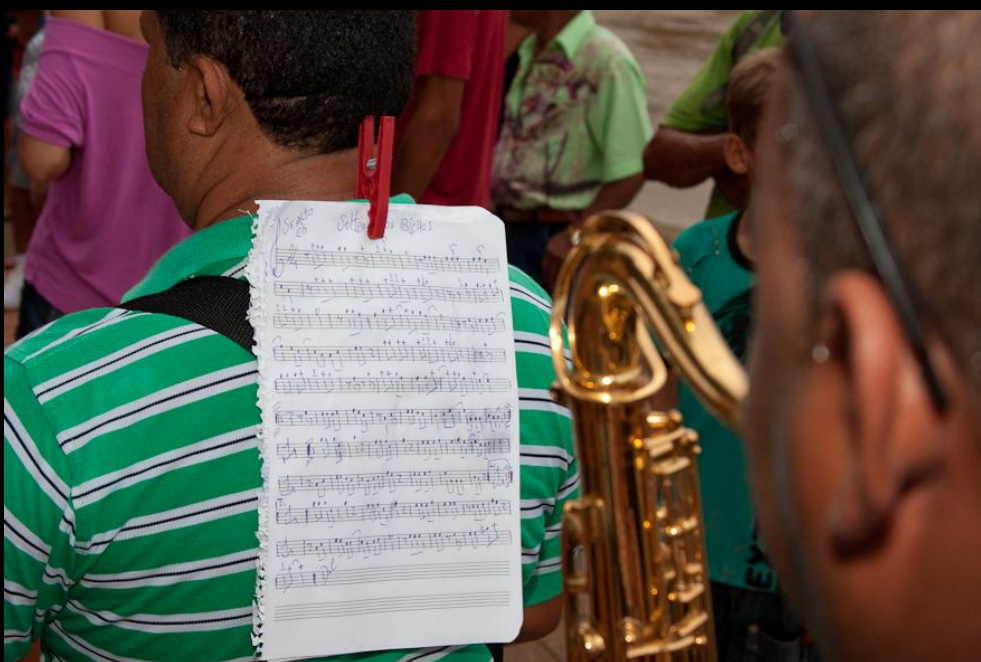


Fig. 41 - Banda militar(Mestre Sandoval e os músicos) de Rio Branco no Bloco *Maria Chita*. Rio Branco Acre, 2010. Foto: Cinthia Davanzo



Fig. 42 - Travessia da Ponte Joaquim Macedo do Bloco Maria Chita. Rio Branco, 2009
Foto: Cazuza Borges



Fig. 43 - Jabuti Tinga no Bloco de Carnaval Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2009. Foto: Cazuza Borges



Fig. 44 - Cortejo do Bloco Maria Chita na ponte Joaquim Macedo. Rio Branco, Acre, 2012. Foto: Val Fernandes



Fig. 45 - Cortejo do Bloco Maria Chita no Segundo Distrito da cidade de Rio Branco, Acre, 2010. Foto: Cinthia Davanzo



Fig. 46 – Fundadores I (Detinha, Bab Franca e Silene Farias) do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre. 2009. Foto: Arquivo Bloco Maria Chita



Fig. 47 - Fundadores II (Silene Farias, Deusa Farias, Bab Franca e Eleonora Farias) do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre. 2010. Foto: Cinthia Davanzo



Fig. 48 - Fundadores III (Cleberson Monteiro, Fabrício Miranda, Francis Mary) do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2012. Foto: Val Fernandes



Fig. 49 - Cortejo do Bloco Maria Chita no Mercado Velho-Novo. Rio Branco, Acre, 2012. Foto: Val Fernandes



Fig. 51 – Filipeta de divulgação do personagem Zé Jarina. Rio Branco, Acre, 2011.
Arquivo: César Farias



Fig. 52 - Personagem Zé Jarina. Rio Branco, Acre, 2010. Foto: Val Fernandes



Fig.53 - César Farias na sua oficina de ourivesaria. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 54 - César Farias e Jabuti Parema. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 55 – Cícero Franca e Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Talita Oliveira



Fig. 56 - Jabutí Carumbé e o Violeiro Ademir Galvão. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Talita Oliveira



Fig. 57 - Jabutí Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Talita Oliveira



Fig. 58 - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Talita Oliveira

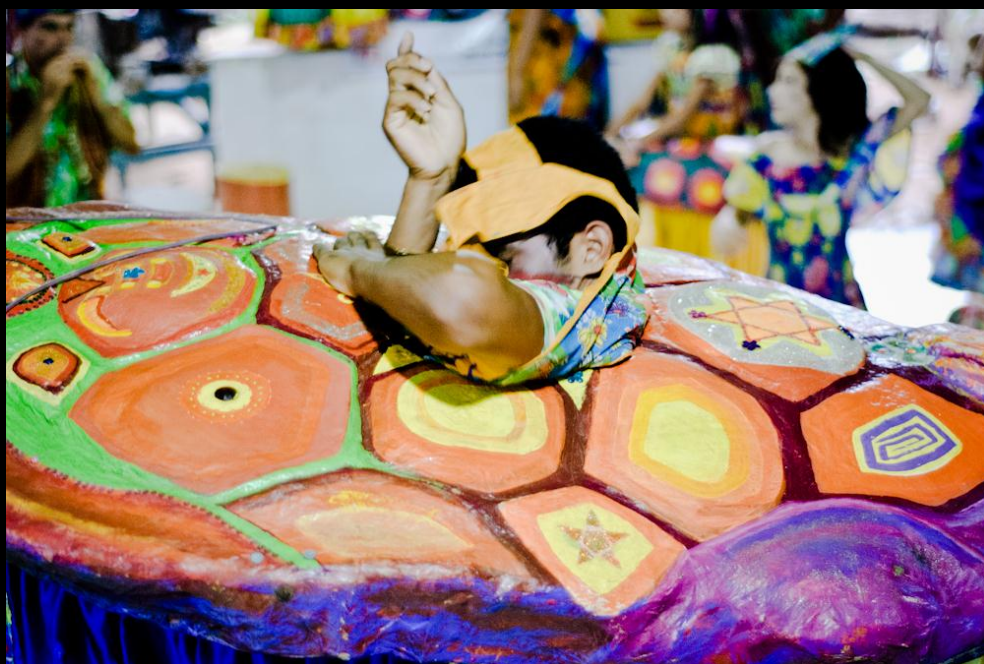


Fig. 59 - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Talita Oliveira



Fig. 60A - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Talita Oliveira



Fig. 60B - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011. Foto: Talita Oliveira



Fig. 61 - Posse da Presidente do Brasil Dilma Russef. Brasília 01 de Janeiro 2011.
Arquivo: Jabuti Carumbé



Fig. 62 - Estandarte do Grupo *Meninagem*. Olhos D'Água, Goiás, 2009. Foto: Arquivo Grupo *Meninagem*



Fig. 63 - Fundadoras do grupo *Meninagem*. Olhos D'Água, Goiás, 2009. Foto: Arquivo Grupo *Meninagem*



Fig. 64 - Apresentação do Jabuti Bumbá aula de teatro na Escola Pedacinho do Céu. Alexânia, Goiás, 2009. Foto: Arquivo Mariana Bulhões



Fig. 65 - Grupo *Meninagem* na Feira de Trocas de Olhos D'Água. Goiás, 2010. Foto: Arquivo Grupo *Meninagem*



Fig. 66 - Grupo *Meninagem* na Feira de Trocas de Olhos D'Água, Goiás, 2010. Foto: Arquivo Grupo *Meninagem*



Fig. 67 - Grupo Meninagem e o Projeto Carroça da Leitura, na Feira de Trocas de Olhos D'Água, Goiás, 2010. Foto: Arquivo Grupo *Meninagem*



Fig. 68 - Bab Franca construindo o estandarte do Bloco de Carnaval O Pinto Caipira. Olhos D'Água, Goiás, 2012. Foto: César Farias



Fig. 69 - Cortejo do Bloco de Carnaval O Pinto Caipira, Olhos D'Água, Goiás, 2012. Foto: César Farias



Fig. 70 - "Bloco da Deusa" no pré- carnaval do Clube *Tentâmen*. Rio Branco, Acre 2012. Foto: Arquivo Família Farias



Fig. 71 - Bloco da Deusa "- pré- carnaval no Clube *Tentâmen*. Rio Branco, Acre, 2012. Foto: Arquivo Família Farias

CAPÍTULO 2

JABUTI-BUMBÁ: A IDENTIDADE ACRIANA E A TRADIÇÃO INVENTADA

Uma lente de aumento sobre a “invenção” Jabuti Bumbá...

“Então a gente tem que desqualificar esse sentimento de alguns ou esse apontar de alguns de dizer assim: ‘Ah, é só mais uma coisa produzida, ela é inventada’. Não! Ela é inventada a partir de uma experiência e de uma vivência. Essas pessoas não vêm de uma trajetória dos salões, de uma nobreza, elas vêm de um aspecto mais popular, filhos de seringueiros, netos de seringueiros, filhos de mãe ourives. A Deusa não virou ourives porque ela finalmente escolheu uma profissão, foi um processo de necessidade... Todos os folguedos são inventados por pessoas, a própria natureza dele é o local de criação aonde ele tá, então não tem jeito-Tudo é criado pela natureza humana.” (MARTINS, Carla, 2011, informante – grifo meu).

“A Indústria cultural é algo sem raízes (...). O bloco Maria Chita e o Jabuti-Bumbá... são eventos que fortalecem a comunidade (...) temos que fazer parte de uma comunidade (...) ali somos um todo (...)” (FRANCIS, Mary, 2011, informante – grifo meu).

Uma vez criado, o Jabuti seguiu seu caminho, marcado pela sua disponibilidade para o diálogo com outras expressões das culturas populares acriana – como o o Carnaval - mas também pelos efeitos contraditórios das suas dinâmicas intra-grupais, que levaram, em 2009, a dissidências acompanhadas da reformatação criativa de suas *performances*. Este processo de enriquecimento e diversificação do Jabuti, criador de outras *performances*, pode ser analisado à luz das ideias de Hobsbawm sobre invenção da tradição.

Depois de tratar o tema de uma forma mais genérica na próxima secção, este capítulo concentra-se na participação do Jabuti no Carnaval acriano e em outras atividades surgidas em decorrência de suas dissidências. Nele, defende-se que as atividades e apresentações do grupo Jabuti-Bumbá, bem como sua participação no período do carnaval, fazem parte de uma tradição inventada e orientada para a celebração de uma identidade acriana. Uma identidade construída através de símbolos trazidos em suas músicas, em suas aparições, e que fazem parte da teia de construção identitária de um povo, de um estado, e do processo de reinvenção de uma tradição. Trata-se da construção de uma identidade coletiva baseada nos fazeres cotidianos, nas relações com o espaço, com as pessoas, com os migrantes que trazem na sua bagagem suas referências culturais, inseridas nas manifestações mais microscópicas e que, incorporadas por um movimento maior, participam da criação de uma identidade. No contexto dessa análise, procuramos evidenciar a relevância de certas práticas com as quais o Jabuti-Bumbá esteve e está envolvido, e sua importância no processo de resistência cultural, como elemento de uma tradição que não cessa de se inventar, inseparável da identidade acriana, e em relação aos quais o Jabuti-Bumbá é tanto uma manifestação quanto um catalisador.

2.1 JABUTI-BUMBÁ E A TRADIÇÃO INVENTADA

“Se você vai dentro daquilo que você falou do processo do Jabuti-Bumbá, em termo da tradição presente muito próxima, o Daime também. Porque o Estado do Acre é muito novo se for pensar em termos históricos aí... então tudo que se criou a partir daqui. Tudo que surgiu, que nasceu aqui... não tem um século (...) é, em torno de um século. Mesmo antes de ser estado, o território, tudo é muito novo. (...) a tradição do Jabuti... mas com tudo isso que envolve esse

processo de revolução, transformação do Acre...” (DINIZ, Keilah, 2011, informante – grifo meu).

O Jabuti-Bumbá é um folguedo que foi planeado, na sua essência, para contrapor-se a imagem do boi, da pecuária que vem abrir florestas para a construção de pastos a partir dos anos 1970, um dos períodos de expansão económica no estado do Acre. Concomitantemente, entre os anos 1970 e 1980, iniciou-se o movimento dos seringueiros, ou dos chamados Povos da Floresta, que acionou a luta pela terra⁴⁴. Em contraposição a este movimento, a elite local, formada principalmente por comerciantes e seringalistas (donos dos seringais) assume um papel desbravador em proveito da exploração desenfreada da terra. Para evidenciar as tensões e conflitos deste processo, é importante salientar algumas das características de formação da elite acriana, cuja proveniência remete, num primeiro momento, aos migrantes nordestinos, que partiram de seus estados em decorrência da seca, e que tanto se instalaram em seringais já existentes quanto abriram novos em áreas de seringas desocupadas, quando então a formação social do Acre compreendia os seringalistas enriquecidos, possuidores de todos os seringais, e os seringueiros pobres e explorados. Num segundo momento, com a crise da borracha, o Acre se abrirá à migração sulista⁴⁵, principalmente aquela proveniente do estado do Paraná, que possuía larga tradição pecuarista, dando lugar aos fazendeiros, sendo então a mão de obra dos seringueiros substituída por aquela dos “peões”⁴⁶. Estes dois momentos, que correspondem à exploração do látex no período do “boom da borracha” e à transformação de seringais inativos, em

⁴⁴O termo Povos da Floresta refere-se às comunidades de povos indígenas, extractivistas, seringueiros, ribeirinhos/caboclos amazônicos. No caso do Acre, o processo de organização dos Povos da Floresta teve início no fim da década de 1970 e início da década de 1980, com o movimento dos seringueiros e com a demarcação das terras indígenas pertencentes ao território do Acre. Este termo, Povos da Floresta, é indissociável da própria luta pela terra.

⁴⁵ Como destaca Sobrinho: “(...) Por iniciativa do governador Dantas, desfechou-se uma ampla campanha publicitária no Sul do País, com vistas a divulgar para os empresários as vantagens de investir seus capitais no Acre. O slogan da campanha era bem sugestivo: ‘Acre a nova Canaã. / Um nordeste sem seca. / Um sul sem geadas. / Invista no Acre exporte para o Pacífico.’ O clima e a fertilidade do solo foram decantados em prosa e verso. Outras vantagens foram arroladas, tais como: os incentivos fiscais e créditos oferecidos pelos Governos Federal e Estadual; as facilidades de acesso a terra pelo baixo preço de aquisição, com um diferencial de valor bastante considerável entre os preços vigentes no Sul e mesmo internamente na região, e ainda os estoques disponíveis de terras livres e supostamente regularizadas. A alienação de grandes áreas de terra, que vinha ocorrendo com a venda dos seringais nos últimos anos da década de 1960 e começo dos anos 70, foi fortemente acelerada a partir de 1972, evoluindo sem maiores obstáculos até o ano de 1976 (...)”. (SOBRINHO, Pedro Vicente, 2001, p. 26-27).

⁴⁶ Referente ao homem que se ajusta ao trabalho no campo, principalmente em fazendas.

virtude da decadência do látex, em pastos de bois na década de 1970, foram marcados pela luta, por parte do povo, pela terra. Tais acontecimentos fazem hoje parte da construção identitária e do imaginário coletivo, fortemente presente na memória do Acre.

A partir do final de 1980, e até meados da década de 1990, o Acre tornou-se conhecido, pelos demais estados brasileiros, como o estado que “não existia” ou “terra de ninguém”, visível nas manchetes de jornais pelo alto índice de corrupção política e pela violência sem limites. Os exemplos mais marcantes ocorreram na década de 1980, com os assassinatos de duas expressivas lideranças sindicais do movimento seringueiro, Wilson Pinheiro e Chico Mendes⁴⁷. Já na década de 1990, o assassinato não esclarecido do Governador do Acre, Edmundo Pinto, ocorrido na cidade de São Paulo e, por fim, a extensa folha criminal do ex-deputado Hildebrando Pascoal, só fez adensar uma história de violência e desmando presente desde o início da formação social acriana. Tais episódios, além de produzirem um clima de medo e insegurança na população levaram o próprio estado ao declínio político, econômico e social. Se um visitante chegasse ao Acre, iria se deparar com cidades sujas, de aspecto desagradável, consequência de um serviço público desestruturado, cujo resultado se fazia ver imediatamente nas obras públicas inacabadas e, aquelas mais antigas, pertencentes ao patrimônio cultural acriano, em extremo estado de abandono. Soma-se a isso, ainda, escolas públicas com alto índice de violência e com baixos indicadores de desenvolvimento curricular. Em suma, trata-se de um período na história do Acre em que a violência, o abandono e a corrupção política atingem dimensões sem limites, estendendo as já profundas marcas presentes na construção identitária e no imaginário coletivo do povo acriano, desde o século XIX.

A partir de janeiro de 1998, a Frente Popular do Acre, liderada pelo Partido dos Trabalhadores, o PT, passa a governar o Estado do Acre, através de Jorge Vianna (Jorge Ney Vianna Macedo Neves), governador eleito em dois pleitos consecutivos, sendo sua gestão autodenominada de “Governo da Floresta⁴⁸”. Este Governo assume oficialmente o

⁴⁷ A morte de Chico Mendes coloca o estado do Acre sob os holofotes da mídia nacional e internacional, pelo facto de Chico Mendes, a partir de sua militância em prol da defesa das práticas tradicionais (extrativismo) ter se ligado à questão ambiental, internacionalmente, tornando-se o principal divulgador da proposta das Reservas Extrativistas, o que lhe rendeu o prêmio “Global 500”, sendo o primeiro brasileiro a participar do rol das quinhentas personalidades do mundo com expressiva participação nas questões ambientais.

⁴⁸ Governo da Floresta foi o *slogan* adotado pelo Governo de Jorge Viana, presente em seu logotipo formado pela representação gráfica de uma castanheira, árvore símbolo da atividade extrativista.

desenvolvimento sustentável como foco de suas políticas, articulando a conservação ambiental com a exploração econômica da floresta, garantindo melhores condições de vida às populações agroextrativistas. Nas cidades do estado do Acre, o primeiro mandato foi centralizado na construção de obras e espaços públicos, como por exemplo, o Palácio dos Autonomistas, monumento que se refere ao movimento Autonomista que defendeu o território do Acre como independente da nação brasileira, bem como na revitalização (ou reinauguração, termo bastante utilizado pelo governo para anunciar a reforma dos espaços públicos que já existiam) de várias obras monumentais, tais como a praça central da cidade de Rio Branco, que leva o nome de Praça da Revolução e tem, na sua parte central, a estátua do herói da Revolução Acreana, Plácido de Castro⁴⁹ (gaúcho que nela lutou). Tais obras haviam sido construídas em outras gestões e, em virtude dos desmandos da política acriana, restaram abandonadas, por um longo período, pela administração pública, tendo sido recuperadas durante o primeiro mandato do governador Jorge Vianna. Esta retomada e restauro de obras públicas de grandes proporções tinha na comemoração do Centenário do Acre (1903-2003) sua motivação. Já o segundo mandato deste governo (2003-2006) foi marcado pela criação e construção de novos símbolos indetentários relacionados aos Povos da Floresta. Durante este período, foi trabalhada a memória coletiva baseada nos três eventos históricos fundamentais na formação do Acre e dos acrianos. O primeiro é a já referida Revolução Acreana, que ocorreu entre o ano 1899 e 1903, e que configura o mito fundador do Acre e de seu povo. A Revolução foi um levante de brasileiros no território do Acre que “guerrearam” contra a Bolívia e “forçaram” a incorporação do Acre ao Brasil. O segundo é o Movimento Autonomista do Acre, movimento de criação do Estado do Acre, ocorrido entre os anos 1957 e 1962. E o terceiro é o Movimento Social de Índios e Seringueiros, desencadeado nas décadas de 1970 e 1980, e que marca o processo de organização político-cultural dos índios e seringueiros na luta pela terra (a demarcação de seus territórios) e na resistência contra a destruição da floresta.

Como afirma Maria de Jesus Morais (2008, p. 26), “o território é nesse sentido, o lugar fundador da identidade, mas ele só se torna fundador porque o discurso identitário o investe desse papel”.

⁴⁹ Denomina-se “gaúcho” àqueles provenientes do Rio Grande do Sul.

Nos diversos processos de construção da identidade do estado acriano, a floresta Amazônica é de fundamental importância, sendo que o governo petista de Jorge Viana, no ano de 2005 (ano em que nasceu o Jabuti-Bumbá), investia na construção de uma identidade “Florestã”, ou uma Florestania⁵⁰, palavra muito utilizada pelo então “Governo da Floresta”, que se referia aos cidadãos como “Florestãos”, articulando sua [do governo] existência política à singularidade das práticas e formações geomorfológicas do território. São justamente estes processos de construção da identidade acriana, imaginada pelo povo e investida pelo poder, que vão abrir possibilidades de respostas a um dos maiores desastres ecológicos ocorrido nos últimos quarenta anos – trata-se da maior queimada de que o estado Acre tem notícia⁵¹. Este facto afetou a saúde da população acriana dentro e fora das cidades e provocou a morte de muitos animais da floresta. Um dos mais impactantes acontecimentos foi a aparição de uma grande quantidade de jabutis mortos. É neste quadro que nasce o folguedo do Jabuti-Bumbá como uma manifestação em resposta a estas transformações experimentadas pelo Acre.

Segundo Hobsbawm e Ranger, no livro *A invenção das tradições* (1983), o termo “tradição inventada” se diferencia do termo “tradição” propriamente dito e tem um sentido amplo, mas não indefinido,

“(...) Inclui tanto as tradições que são construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de forma mais difícil de localizar num período limitado e determinado do tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (...)” (HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence, 1983, p. 9).

⁵⁰ O termo Florestania surgiu dentro do movimento social e foi incorporado no discurso oficial do governo do Acre, a partir de 1999. Este termo tinha como pretensão substituir aquele de cidadania, assim adequando aos grupos sociais que vivem na floresta.

⁵¹ O desastre é uma decorrência das queimadas desenfreadas somadas a estiagem prolongada que criou as condições favoráveis para a proliferação de incêndios florestais incontroláveis. Os incêndios atingiram a parte leste da floresta amazônica, resultando numa experiência jamais vivida nessa região. Os danos ao meio ambiente, à saúde humana, ao patrimônio e à economia foram considerados irreversíveis. Ministério Público Estadual do Acre, Grupo de Trabalho de Prevenção e Combate às Queimadas e Incêndios Florestais, 2008. Disponível em: <http://webserver.mp.ac.gov.br/wp-content/files/Revista_GT_Queimadas.pdf> Acesso em: 12 jun. 2012

Ainda de acordo com os autores citados, as tradições são inventadas a princípio como uma espécie de reacção a situações novas, uma tentativa de estabelecer um passado que legitime a novidade.

É importante lembrar que a “acrianidade” propagada como identidade do discurso governamental, foi construída através das lutas travadas pelo povo, estando muito presente na voz e na ação das pessoas, tendo sido este termo criado nos fazeres do povo que construiu o Acre. Isso nos leva a considerar que sua manifestação dentro do discurso governamental está diretamente ligada às relações construídas e praticadas no cotidiano, à apropriação dos fazeres do povo.

Podemos encontrar exemplos desse tipo de dinâmica em duas matérias publicadas em jornais da capital Rio Branco. A primeira matéria, que saiu no Jornal *A Gazeta*, em 2005, ano da fundação do folguedo, anunciava o Jabuti-Bumbá como “Vingador” (esta matéria foi referida no primeiro capítulo como a primeira publicada em jornal que destaca a grande queimada que ocorreu no período em que o folguedo nasceu). Já na matéria veiculada no jornal *Página 20*, que tem seus interesses associados aos interesses do governo do Acre, do dia 19 de maio de 2006, intitulada “Jabuti-Bumbá em Goiás, Governo ajuda grupo acreano a se apresentar em tradicional festival folclórico da Feira de Trocas”, traz a imagem dos três irmãos fundadores do folguedo e do boneco jabuti reunidos com o governador. Tanto a imagem quanto a matéria sugerem uma confluência entre o governo e os fazeres “populares”, em que o governo enlaça esses fazeres do homem comum em proveito de um discurso e uma identidade governamentais construídos através da vinculação de uma figura pública (no caso do governador) com os criadores do Jabuti Bumbá. Este tipo de estratégia visa associar ao governo todas as qualidades e intenções que distinguem o grupo.

“(...) O estado ou movimento não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo (...)” (HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence, 1983, p. 21).

Como assinala Michel de Certeau (1998, p. 85), “(...) as práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, difícil de delimitar e que, a título provisório pode ser

designado como os procedimentos. São esquemas de operações e manipulações técnicas (...).”.

Nesse sentido, os elementos das práticas cotidianas subsidiam a invenção de uma identidade política na contramão do desenvolvimentismo [exploração desenfreada] que havia marcado o Acre. Aí se insere a primeira matéria de jornal que se refere ao “Jabuti Vingador”, aquele que nasce a partir da maior queimada na história do Acre, ocorrida no período do “Governo da Floresta”, resultado direto da abertura de pasto para a pecuária. Nesta matéria o Jabuti é apresentado como símbolo de uma resistência já presente no texto do escritor Oswald de Andrade [onde aparece a expressão jabuti vingador] criado na década de 1920.

Ainda que na contramão do desenvolvimentismo, a segunda matéria, por sua vez, irá apresentar o Jabuti de uma outra maneira.

“(...) O Jabuti Bumbá, grupo folclórico fundado pela Família Farias em Rio Branco (...) recebidos pelo governador em seu gabinete e graças à ajuda do governo, vão poder levar ao festival, um dos mais tradicionais do folclore brasileiro (...). O Jabuti-Bumbá foi batizado no mês de novembro passado, durante a semana que comemorou o aniversário do Tratado de Petrópolis, e esse se apresentou pela primeira vez ao público na inauguração da Usina de Artes João Donato. Em Olhos D’Água, o jabuti irá desafiar o Boi-Bumbá local com um enredo de canções e danças que recriam personagens do imaginário popular acreano – do sagrado e do profano, como a Nossa Senhora seringueira, padroeira do Jabuti.” (Jornal Página 20, Caderno Variedades, 19/05/2006 – grifo meu).

Fica evidente no início desta reportagem aquilo a que Hobsbawm e Ranger (1983) se referem ao refletir sobre as tradições inventadas no decurso de poucos anos e que se estabelecem rapidamente. As estratégias aí envolvidas não prescindem de certa seleção e articulação de valores e símbolos que possibilitam a sua institucionalização, evidentes na segunda parte da matéria, e que está ligada ao enlaçamento das ações de governo com os fazeres do cotidiano e sua subsequente transformação em discurso governamental. Assim, a primeira aparição do Jabuti-Bumbá (apresentada no primeiro capítulo desta dissertação), intitulada “O batizado”, ocorrida na escola Municipal Maria Angélica, foi aqui substituída por

uma apresentação do grupo na inauguração de uma escola de Artes que fez parte das obras públicas reabilitadas, “reinauguradas”, pelo governo daquela época. Para além disso, a data do Tratado de Petrópolis, juntamente com a referência à padroeira do Folgado e da Revolução Acreana, ganham destaque exclusivo, obscurecendo a questão ambiental relacionada ao nascimento do folgado em resposta ao desastre ecológico ocorrido em 2005.

Nesta perspectiva, a do olhar do fazer cotidiano, os mesmos elementos são associados a outros, não só marcando “o jogo das relações com a ordem e dos indivíduos entre si” (SOUSA FILHO, 2002, s/p), mas também uma relação com a alteridade que ultrapassa as delimitações institucionais. As maneiras de fazer cotidianas, anônimas, minúsculas, vividas em sua desordem, e que compõem o cotidiano, não se esgotam na “acrianidade” que o discurso governamental sistematiza. “O mundo diário – mundo de profusão de gentes, falas, gestos, movimentos, coisas – abriga táticas do fazer, invenções anônimas, desvios da norma, do instituído, embora sem confronto, mas não menos instituintes.” (SOUZA FILHO, 2002, s/p).

“A cultura acriana é tão rica e tão profunda, envolve todas essas relações... tudo o que envolve a cultura, o modo de ser, o modo de fazer as coisas, o modo de viver, o modo de se relacionar, o pensamento.” (DINIZ, Keilah, 2011).

O Jabuti-Bumbá é parte destes fazeres “micro”; ele nasce daí para torna-se uma manifestação popular, brotando, portanto, das práticas que perfazem as relações pessoais e coletivas, atravessando um movimento maior – aquele da referência histórica e nacionalista (representação cultural) de um povo, de um território. Para ajudar a nos localizar nestes fazeres, vamos dirigir nossa atenção ao olhar de dentro, da mídia local, de Rio Branco, e ao olhar de fora, exemplificado por uma matéria jornalística publicada por um periódico de Teresina (Piauí), quando o Jabuti-Bumbá fez sua apresentação no Encontro Nacional de Folgados do Piauí. Ambas as matérias tratam do mesmo assunto; e traremos aqui as duas perspectivas, procurando explicitar de que modo os fazeres “micro”, que compõem o “mundo diário de profusão de fazeres e gentes, os desvios de normas”, tomam corpo num

arranjo simbólico amplo e se transformam em uma expressão reconhecida como cultural e popular.

É assim então que o “olhar de dentro” anuncia a participação do Jabuti-Bumbá no XXXI Encontro de Folguedos do Piauí, ocorrido no ano de 2007:

“Marupiara Jabuti-Bumbá no Encontro Nacional de Folguedos - Expressividade cultural autêntica da arte popular (...) O Jabuti-Bumbá fará uma apresentação de 30 minutos priorizando a música que fala da Nossa Senhora Seringueira (...) (Página 20, 25/05/2007- grifo meu).

Já o “olhar de fora” abordou a apresentação do Jabuti-Bumbá, no XXXI Encontro de Folguedos do Piauí, com a seguinte narrativa:

“O Bumba meu boi que veio da floresta - O Acre estréia no Encontro de Folguedos do Piauí apresentando o Jabuti-Bumbá, manifestação que usa o folclore em defesa da Floresta Amazônica” (Diário do Povo do Piauí, 23/06/2007- grifo meu).

Deste modo, o Acre que se constrói e que se inventa está sempre em relação com um contexto histórico e social, formando uma grande teia de invenções de tradições, mas cujo ponto de partida se encontra em elementos os mais microscópicos, elementos que enlaçam uma família, uma localidade, um estado, um território, um país, que se inventam incessantemente. Como coloca Almeida: “O Acre não tem uma cultura, são camadas (...)” (ALMEIDA, Fátima, 2011, informante).

E o bloco nasceu!

*“O Bloco Maria Chita (...) bem, como eu estava a muito tempo coordenando carnaval da cidade... e sou brincante de carnaval. E ao permanecer em Rio Branco, brincava também, comecei a sair no Bloco do Gigantes na prefeitura, mas não era a mesma coisa, tinha outra forma, **as pessoas que estavam assumindo o novo governo, quer dizer, não tinham entendido muito bem a brincadeira, como é que se brinca né?** E achei que os bonecos tinham perdido um pouco o elã, primeiro porque ‘tavam brincando sem bandinha, vinham com o trio elétrico mesmo, então, muito ruim. E eu ainda saí a primeira vez, daí a segunda ainda brinquei com o Jabuti, porque já tinha o Jabuti, mas não era a mesma coisa né? **E tinha um grupo de pessoas que são amigas que também tinham a vontade de ter um bloco...** entre eles é a Francis Mary, a Ângela, a Detinha... pessoas carnavalescas também, né? **Então porque não fazer um bloco e brincar? E ‘Chita’... porque a gente vinha de uma história com o Jabuti, que já era um folguedo animado que se vestia de chita pra animar, esse carnaval que a gente saía acompanhando os gigantes. A gente saía de chita com o Jabuti, então porque não um bloco que tivesse essas mesmas características né?** E tem uma celeuma até hoje, porque ninguém sabe na realidade, aonde apareceu o nome, a Ângela diz que foi ela que deu o nome, a Bruxinha [Francis Mary] diz que foi ela que deu o nome... e as Chitas, Maria Chita terminou saindo com algumas Chitas, e a confusão veio depois né? (risos) **quando a boneca... quando o verbo se fez boneca né? (risos) quando Maria se apresentou e causou (...) dois anos sem boneca, aí quando ela se apresentou baixou uma ciumeira, uma doideira na cabeça das pessoas. Essas coisas de bloco né? Mas brincamos. A Maria [a boneca do bloco] quando... foi lançada na brincadeira de beira de rio. Porque a intenção era brincar da forma espontânea (...)** ‘então, aqui tem uma boneca, aqui tem Maria Chita, ela vem do seringal...’ Bab vem e faz a música, dá uma personalidade... dá uma identidade pra boneca e para o bloco... ‘Nós somos Maria Chita, acreana das Arábias...’ Enfim, e a ideia é essa, é trazer a nossa matriz da brincadeira da alegria para o carnaval. E eu acho que o Maria Chita... esse ano não saiu, eu não sei se a Dona Deusa não tivesse feito a passagem se haveria, um entusiasmo nesse momento, mas o certo é que a Maria tá aí e que ela pode voltar a qualquer momento, depende... as pessoas tão pedindo, ela não saiu esse ano, teve pequenos problemas que eu acho que tem tempo pra resolver, mas o Bloco, a Maria Chita, é importante que ela não se perca na história do carnaval (...) espero que ela se resgate em algum momento (..)”*
(FARIAS, Silene, 2011 – grifo meu).

2.1.2 O Bloco de Carnaval Maria Chita

“O Bloco também é uma forma de afirmação do Jabuti né? O Jabuti participando desse Bloco é uma forma de se apresentar pra população, para as pessoas ficarem sabendo, cada vez mais, o que é isso aí. E o Bloco Maria Chita é... eu não vejo o Bloco sem a participação dos integrantes do Jabuti, tá tudo junto participando e tal, porque acho que ele faz parte deste contexto todo do bloco né?”
(SELLES, Darci⁵², 2011, informante – grifo meu).

Para além da presença em eventos, feiras e projetos, o Jabuti- Bumbá passou a existir após seu nascimento em domínios diferentes, entre eles o Carnaval do Acre, através do Bloco de Carnaval Maria Chita, com a participação dos fundadores do folguedo, agora também como criadores do bloco, das músicas, dos adereços etc., que fazem referência ao Jabuti, valendo-se para isso de elementos da cultura constitutivos de sua identidade acrescidos de outros provenientes de uma nova seleção do passado histórico e da memória, configurando-se assim mais uma expressão performativa (RAPOSO, Paulo, 2002) que remete aos saberes enraizados no cotidiano, às celebrações que marcam as práticas coletivas, às formas de expressão e aos lugares onde tais práticas se concentram e se reproduzem. Deste modo, se dá "(...) a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais (...)" (HOBBSAWM, Eric, 1997,p. 14). É preciso destacar ainda que a “invenção de tradições” sustenta a construção identitária, isto é, a criação de espaços de memória, bem como a escolha de espaços que funcionarão como referência identitária. É fundamental lembrar, no entanto, que, como coloca Hobsbawm (1997, p. 10) “O passado real ou forjado a que elas se referem impõem práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição” – e aqui o autor assinala a prevalência do ‘costume’, isto é, da prática frequente e regular – mas que “(...) não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que

⁵² Artista plástico e funcionário da Fundação de Cultura do Estado do Acre, Darci Selles morou na casa de Deusa Farias por cinco anos, no início da sua vida na capital, Rio Branco. Trabalhou com o filho caçula de Deusa, César Farias, na oficina de ourivesaria, no Bairro Seis de Agosto. Nascido em Mato Grosso, vive no Acre há 20 anos, tendo emigrado com a família, aos 14 anos, para o Município de Porto Acre, “Vila do V”, para trabalhar com agricultura. O pai e o irmão de Darci Selles também já trabalhavam com escultura.

deve parecer compatível ou idêntico ao precedente (...)" (HOBBSAWM, Eric, 1997, p. 10). Daí a importância da participação do Jabuti no Carnaval, já que não se trata de uma celebração que preexistia a ele, mas da qual ele participa na medida em que a própria celebração, como reinvenção do Carnaval de Antigamente (em que são re-significados lugares e resgatados certos modos de vida fundamentais na formação social e cultural do Acre), é tomada no amplo processo de invenção da identidade acriana⁵³.

É nesse contexto reflexivo que abordaremos as aparições do Jabuti-Bumbá, através do bloco Maria Chita, no carnaval, no qual ele canta e dança os símbolos – presentes na memória das pessoas que viveram em um Acre mais antigo –, trazendo referências das brincadeiras de rio; das lendas contadas; da vida no seringal; da chegada dos imigrantes; das pessoas comuns e dos grandes personagens, importantes no início da formação social do Acre e da formação da cidade de Rio Branco; dos casarões antigos; dos blocos de carnaval de rua, bem como uma reflexão sobre as transformações pelas quais o Acre vem passando e sobre seu momento atual. Tudo isso está amalgamado em suas músicas e alegorias em uma busca de revitalização das tradições. O dinamismo cultural, presente nas relações cotidianas, converge tanto para a celebração de uma identidade acriana, construída a partir de um mosaico de referências culturais, quanto para a celebração dos elementos próprios de dinamicidade e de singularidade nesta manifestação.

“‘Bloco Maria Chita no Carnaval’ - (...) Um grupo de amigos criou o bloco Maria Chita como forma de preservar as raízes culturais do nosso povo, lembrando as roupas confeccionadas com o popular tecido [Chita] que vestiam as mulheres que vivam no seringal (...) Os brincantes, participantes do Jabuti-Bumbá, irão para as ruas, munidos de simpatia, com tambores e outros instrumentos musicais convidando os foliões para a brincadeira. O conjunto é muito simples: os abadás dão lugar as vestes com alguma peça ou detalhe do famoso tecido (...) Para os organizadores a ideia do bloco é uma forma que os amigos encontraram para fortalecer as raízes acreanas, assim como acontecia antigamente quando as famílias e amigos brincavam o carnaval na Gameleira às margens do rio Acre, preservando certos costumes culturais durante estas

⁵³ É importante ter em mente que a festa a festa de modo amplo propicia, já que ela se apresenta, “(...) por suas características simbólicas de ritual de inversão (como) uma poderosa arma de resistência dos oprimidos, fornecendo-lhes a ocasião de explicitar e exercitar sua própria identidade e cultura, (...) que recombina incessantemente elementos antigos e o já conhecido em novas formas, para assim literalmente (re)criar em termos novos o arcaico e (re)inventar a tradição.” (MONTES, Maria Lúcia, 1998, p. 4 e 5).

festividades, como acontece a exemplo do carnaval de rua de Olinda.” (Jornal Página 20, 31/01/2008 – grifo meu).

Em 2007, o bloco participa com o boneco Jabuti-Tinga (pertencente às brincadeiras do Jabuti-Bumbá), de estilo burrinha, no desfile de bonecos gigantes realizado na festa carnavalesca de Rio Branco, onde alguns amigos e brincantes do folguedo vestiram-se de chita e, após o desfile, levaram o boneco para a praça da Ponte Joaquim Macedo, no Segundo Distrito da cidade, para brincar ao som de marchinhas de carnaval. Na ocasião, o bloco foi “puxado”⁵⁴ por uma bicicleta equipada com caixas de som. Nasce, assim, o bloco carnavalesco Maria Chita.

Em 2008 o bloco saiu novamente às ruas, agora com mais foliões, estandarte, e duas músicas próprias, ocasião em que a banda da polícia militar de Rio Branco tocou as marchinhas de carnaval em conjunto com as músicas do bloco, cantadas pelos trinta brincantes que compunham o Maria Chita.

No ano de 2009, é construída uma boneca gigante que leva o nome do bloco (Maria Chita), somando-se ao boneco Jabuti-Tinga, do folguedo Jabuti-Bumbá. Nesse ano, o bloco toma uma dimensão maior, recebendo apoio do governo para a produção e uma ajuda de custo para cobrir parte do pagamento dos músicos. As músicas do bloco entram na programação das rádios da cidade e o Maria Chita sai em dois outros festejos de carnaval, acompanhado por cerca de cem foliões.

No ano de 2010, o Maria Chita sai às ruas com mais uma música de autoria de Bab Franca (letrista e membro criador do folguedo Jabuti-Bumbá). Nesse ano, foi gravado um demo com três músicas do bloco, que foram apresentadas nas rádios da cidade de Rio Branco ao longo do período do carnaval de 2010.

“(...) é samba, frevo, forró é... o maracatu já tocou com a gente, já veio no cheiro da cultura, do arquétipo e no DNA de Olinda dos pernambucanos que aqui estão, e... as crianças (...) gostam

⁵⁴ Expressão utilizada para designar aquele que sai na frente do bloco cantando as canções que os demais acompanham.

muito do Maria Chita e gostam do Jabuti. Isto é tudo! (...)" (FRANCA, Bab, 2011, informante – grifo meu).

No ano de 2010, o bloco Maria Chita, para além da participação da banda da polícia militar de Rio Branco com seus instrumentos de sopro, incorporou um grupo de músicos oriundos do estado de Pernambuco, que moram e trabalham no Acre, tocando maracatu⁵⁵. Desde então, esse grupo vem acompanhando o bloco nas suas saídas durante o carnaval de Rio Branco. Além dos instrumentos de sopro, também as alfaias e os abês (chequerês) fizeram parte da folia.

Tecido, instrumentos, canções, ritmos, alegorias, símbolos, apresentam-se como elementos de hibridização, de criatividade cultural e de plasticidade, presentes como meios viabilizadores de invenção da identidade. “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, Néstor Garcia, 2006, p. XIX).

No ano de 2011, o bloco não saiu no carnaval. Em novembro deste mesmo ano as reuniões de preparação se deram a partir da iniciativa de uma das fundadoras do bloco, a poetisa e atual Presidente da Fundação Estadual de Cultura do Estado do Acre, Francis Mary, juntamente com a segunda geração da Família Farias, principalmente por três jovens primos. Os ensaios do grupo ocorreram no Casarão⁵⁶, antigo bar e ponto de encontro de poetas e do movimento cultural da cidade de Rio Branco nas décadas de 1980 e 1990. Trata-se de um espaço histórico da cidade, tombado recentemente como patrimônio cultural, e que voltou a funcionar como local de encontro da população acriana, tendo sido utilizado como ponto de aglomeração para os ensaios do bloco no carnaval de 2012.

⁵⁵ O maracatu é uma manifestação popular carnavalesca com características de cortejo de rua, com forte presença e variantes no estado de Pernambuco. “Folguedo inspirado na tradição africana, com seus préstitos que saem em cortejo nos dias de carnaval. O rei e a rainha desfilam sob um pátio e com uma boneca que é levada por ‘dama da corte’, cantando e dançando, ao som de instrumentos, geralmente, de percussão.” Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001117.htm>> Acesso: 12 jun. 2012

⁵⁶ “O Casarão”, como ficou conhecido, é um prédio de madeira com características arquitetônicas sérias e libanesas, que foi construído na década de 1930 por Abdon Massari. Foi reformado no ano de 2010 e está localizado no centro de Rio Branco. Como ponto de encontro, o Casarão recebeu pessoas de diferentes perfis entre intelectuais, boêmios, estudantes universitários e militantes partidários.

“O carnaval, informa Peter Burke, era a época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão. `Não admira que os contemporâneos o chamassem de época de Loucura em que reinava a folia` (BURKE, 1989, p.215). Já a Cultura Popular, tal como elaborada por Peter Burke, engloba assim também, de modo notável, a natureza pública e ritual da festa carnavalesca que traz em si algumas qualidades e características de natureza peculiar.” (CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, 2010, p. 15).

Esta mesma loucura referida por Burke, e que diz respeito às inversões de papéis e posição (individuais e sociais), ao deslocamento do sentido, fazendo interagir diferentes níveis de cultura e arranjos simbólicos, contribuindo tanto para a conservação da própria dinâmica cultural quanto para transformação das relações que dela participam, encontra ressonância na reinvenção incessante presente no Jabuti-Bumbá, enquanto folguedo, e da qual resulta o bloco de carnaval Maria Chita. Pois este bloco surge da reinvenção dos fazeres diários, desta desordem que parece, por vezes, não ter um tempo delimitado nas ações dos agentes desta família [Farias] que fazem emergir tais manifestações. “Dona Deusa, o viés artístico de toda essa família, me parecia vir dela (...) se você não fosse lá entendendo e nós assim, quando via os Farias podia achar assim: ‘Não, eles são todos malucos’.” (MARTINS, Carla, 2011).

2.1.3 As músicas do bloco

*“Nós somos Maria Chita
Colorindo e alegrando
E a turma toda agita
Viemos para animar
Quem tem força nas canelas
E vontade de pular
Pula pra cá, me dê a mão
Rebolando balançando
Sacudindo este chão
Chegamos do Seringal*

***Nordestina das Arábias*⁵⁷**

Acreana Sensual

Pulamos pela igualdade

A verdade dos direitos

E resistência Cultural

Pula pra cá, me dá um beijo!

Requebrando e balançando

Transpirando com este frevo!

Pula pra cá me dê a mão

Rebolando balançando

Sacudindo este chão.”

(Letra e música: Bab Franca – grifo meu)

É importante salientar nesta música alguns elementos de características híbridas, mas que fazem parte do inconsciente coletivo e da busca de uma revitalização de elementos e práticas fundamentais que são apropriados e reafirmam a identidade acriana. Maria Chita é esta “nordestina das Arábias” que canta a memória da migração que formou o povo acriano no encontro com os seringais; ela é expressão da “resistência cultural” cuja culminância, em termos de organização social, se dá nas décadas de 1970 e 1980. Como coloca Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, o carnaval é a um só tempo “o destronamento do antigo e o coroamento do novo” (2010, p. 17) por meio da relativização das verdades estabelecidas. Segundo a mesma autora, retomando Burke (1989) e Bakhtin (1987), “o carnaval associa-se fortemente à ideia de festa como abrigo de uma visão de mundo (...) a celebrar a incompletude, a instaurar a experiência da desordem criativa desde quando os grupos humanos se renovam.” (CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, 2010, p. 24). As músicas, no período de carnaval, funcionam então como verdadeiros manifestos de sobrevivência e resistência cultural, expressões do processo de renovação, de invenção.

⁵⁷ No início do século XX chegaram ao Acre os sírio-libaneses (mais conhecidos como “turcos”, devido a seus passaportes pertencerem ao antigo Império Otomano, que dominava todo o Oriente Médio), além de italianos, portugueses e espanhóis. Esses novos colonizadores começaram regateando a bordo de seus batelões (grandes embarcações), trocando as mercadorias que vinham de Belém e Manaus por borracha, castanha e pele de animais silvestres.

*“(...) Uma música pra carnaval então... você tem que saber que aquilo ali é para as pessoas além de achar engraçado elas tem que sentir amor, se sensibilizar, se identificar com elas, **porque eu tô falando delas porque ‘Maria Chita, nordestina das Arábias, acrianas sensual’**, aí eu falo da **emigração**, falo da miscigenação (...) porque... você tá falando da tua cultura mesmo, da tua raiz, da tua herança (...)” (FRANCA, Bab, 2011, informante – grifo meu).*

Após dois anos de existência, o Jabuti-Bumbá gravou seu o primeiro CD. O grupo enviou um projeto para a lei Estadual de Incentivo à Cultura e, em meados de 2007, o projeto foi aprovado. Começaram, então, as indagações sobre a qualidade sonora e o grupo sentiu necessidade de um diretor musical e de outros instrumentos para dar qualidade sonora para as letras que já tinham sido compostas, cantadas e tocadas pelos participantes do folgado. Começou, assim, a procura por um diretor musical que gostasse de música popular. Foi então que Bab Franca entrou em contato, no carnaval de 2008 (após fazer uma marchinha para o bloco Maria Chita), com a banda da Polícia Militar da cidade de Rio Branco, que tinha como maestro Sandoval, um pernambucano que mora e atua no Acre. Após fevereiro de 2008, começaram as gravações, entre brincantes e músicos profissionais, no estúdio.

Uma das marchinhas⁵⁸ de carnaval, gravada no CD do Jabuti-Bumbá, para o bloco Maria Chita, foi inspirada em uma matéria de jornal da cidade de Rio Branco. Dizia a matéria: “Jabuti de mais de 30 quilos é entregue ao Parque Chico Mendes”⁵⁹ (Página 20, dia 14 de Janeiro de 2008). Tal animal foi achado na estrada de Porto Acre (município do Acre) por um sindicalista que estava a caçar com seu filho. Na matéria, ele relata:

⁵⁸ Marchinha, segundo DaMatta (1983, 13), “(...) existe no Brasil um outro gênero musical, também carnavalesco e igualmente popular [ao samba] (...) e o nome é altamente significativo, das marchas. De fato, são as marchas os veículos privilegiados para exprimirem os dramas, as aspirações e as críticas implicadas numa visão de mundo pequeno burguesa e cidadina. Essas marchas permitem também que o corpo seja remexido provocativamente, mas numa escala menos luxuriante que o samba (...) a marcha é muito mais falada e cantada do que dançada. Assim, ao lado da música tipicamente pobre, feita para dançar e muito mais livre [o samba], há uma fórmula musical que permite também harmonizar o mundo de modo mais “falado”, comedidamente, lembrando as grandes corporações militares, com seu ritmo quadrado e seco. No carnaval, porém, as duas formas surgem nas suas vertentes abertas positivas, elaborando os mesmos temas (ou temas semelhantes), e assim permitindo a grande integração de todos com todos”.

⁵⁹ Chico Mendes é o nome de um Parque Ecológico da cidade de Rio Branco que abriga muitos animais, inclusive quelônios.

“Estávamos tranquilos e batendo um papo com amigos quando vi uma movimentação próxima a um balseiro⁶⁰. Pensávamos até que era uma cobra (...) fui cutucar e vimos que se tratava de um jabuti Gigante’. Levaram para a cidade e identificaram a espécie (Jabuti-Tinga), um macho com 30 quilos e, aproximadamente, 50 anos, isto é coisa rara, segundo o veterinário que o examinou: ‘É raro encontrarmos um jabuti desse tamanho, pois a maioria é abatida pelos homens, onças e outros predadores antes de passar dos 20 anos.’” (Jornal Página 20, 2008).

Chegando ao parque, o Jabuti, como todos os animais ali, precisava de uma identificação, e foi batizado pelo filho do sindicalista como DDDE. A maior inspiração para a música foi o fato de que, uma semana depois da chegada do Jabuti ao Parque, anunciaram que se tratava de uma “Jabota” (um jabuti fêmea). Segue abaixo a música de Bab Franca que sempre anima os foliões do bloco Maria Chita, no período carnavalesco.

“O jabuti que tá no parque é uma jabota!

Trocaram o sexo do quelônio

Que pena!

Reproduziram uma questão social

De gênero e grau horrenda!

A pobrezinha tá querendo é namorar

A jabotinha DDDE é rara

No carnaval vamos levar pra passear ,

No parque Chico Mendes

O Jabuti Marupiara

E vai lá e vai lá

E vai lá e vai lá

Marupiara tá querendo é namorar(...)

E a jabotinha quando chega logo agita

Com a moçada livre do Maria Chita”

(Música “DDE é moça”. Autor: Bab Franca – grifo meu)

⁶⁰ Pedacos de tronco de árvore, caídos na floresta, principalmente nos rios ou nas margens, em épocas de enchentes, durante o inverno amazônico.

Segue a terceira música do bloco, “Soltando os bichos”, que foi apresentada para os brincantes, foliões e ouvintes da rádio de Rio Branco no carnaval de 2010.

“Maria Chita vem apresentar

A turma alegre e sua folia

Que vai pular e suar de alegria

Com sebo nas canelas pessoal

Que a passarela⁶¹ balança mas não cai.

A gente vai pular, vai sim a noite inteira

Vamos estremecer a gameleira⁶².

Segura o coração povão

Abre a porta da prisão

Chegou Maria Chita!

Libera o grito e a emoção

Abre a porta gaiola

E solta a periquita!

Solta o jacaré, solta o tracajá⁶³

⁶¹ A passarela Governador Joaquim Macedo está localizada em Rio Branco. Foi inaugurada em 2006 e hoje é um dos principais cartões-postais da capital do Acre. A obra simboliza as transformações urbanas pela qual a cidade vem passando desde o início dos anos 2000. Usada exclusivamente por pedestres e ciclistas, a passarela cruza o rio Acre unindo o centro da cidade ao bairro do Segundo Distrito. Trata-se de uma obra de caráter monumental, já havendo na cidade duas outras pontes que ligavam os dois Distritos da cidade Rio Branco (o Primeiro Distrito, aonde se encontra o centro da cidade, a parte mais nova da capital, e o Segundo Distrito, aonde a cidade iniciou). A primeira ponte foi construída na década de 1960 (ponte metálica, que leva o nome de Ponte Juscelino Kubitschek) e a segunda foi construída no ano de 1970, conhecida como Ponte Nova.

⁶² Calçadão da Gameleira, como é conhecido, é o centro histórico da capital do Acre, Rio Branco. Localizado no Segundo Distrito da cidade, lugar onde a cidade de Rio Branco teve início. O espaço – dentre outros trechos – foi revitalizado ainda no governo de Jorge Viana (1999-2006). “A Gameleira [árvore que está localizada na margem direita da cidade de Rio Branco] tombada como patrimônio histórico, por Decreto, foi testemunha de dois violentos combates a sua frente, na curva do rio [rio Acre] que àquela época era chamada de Volta da Empresa [nome do seringal aonde é localizada Rio Branco atualmente], por estar dentro do Seringal Empresa. O primeiro a 18 de setembro de 1902 quando se chocaram o contingente boliviano contra as tropas de Plácido de Castro com a derrota destas. O segundo a 15 de novembro, com a vitória dos brasileiros e a retomada do Empresa.” (ALMEIDA, 2000, p. 9).

⁶³ Este animal é um quelônio, “o Tracajá é uma espécie comum na Amazônia, possuindo ampla distribuição geográfica ocorrendo em rios e florestas inundadas das regiões norte e centro-oeste do Brasil, Bolívia, Colômbia, Peru, Equador, Venezuela e Guianas. Seu habitat natural é formado por rios que possuem águas escuras com correntes fracas (...). É uma espécie de porte médio, possuindo em torno de 8 quilogramas e até 68 centímetros de comprimento de carapaça. Apresenta casco levemente convexo com manchas amareladas bem evidentes na parte dorsal da cabeça e nas bordas das placas marginais da carapaça, melhor observadas

Solta o jabuti e o pirarucu⁶⁴.

Solta a cobra grande⁶⁵ aqui na gameleira

Salve as cores da nossa bandeira⁶⁶.

Liberdade pra ir e pra voltar

Viva o Brasil de Norte a Sul.(...)

Solta o jabuti, solta a Maria Chita.

Liberdade pra gente se amar,

Abre a gaiola e solta a periquita

Oba!"

(Letra e música: Bab Franca, 2010 – grifo meu)

A resistência cultural é a força destas manifestações como folgado popular. Dentro do Jabuti-Bumbá, essa resistência está ligada à sobrevivência das manifestações das comunidades, dos grupos sociais e de uma cultura, em que o “Popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando signos de identificação, elementos procedentes de diversas classes e nações” (CANCLINI, Néstor, 1992, p. 205). Se estas manifestações sobrevivem têm grande chance de ser um elemento forte de identidade do lugar onde se nasceu ou do lugar onde se vive. Cada um destes elementos carrega em si, portanto, uma acrianidade que está lançada para o futuro.

em filhotes, que desaparecem em fêmeas adultas. Esta espécie pode viver até 90 anos (...).” Atlas Virtual de Pré-história. Disponível em: <<http://www.tartarugas.avph.com.br/tracaja.htm>> Acesso em: 12 jun. 2012

⁶⁴ “O Pirarucu (*Arapaima gigas*) é um peixe exclusivo da Bacia Amazônica (...). Vive em lagos e rios tributários, de águas claras, brancas e pretas ligeiramente alcalinas (...). A espécie apresenta características biológicas e ecológicas distintas: de grande porte, seus espécimes podem atingir até três metros de comprimento e 250 quilos (...). **Alimento tradicional entre as populações ribeirinhas**, seu alto valor reside em seu grande porte e no excelente sabor de sua carne, notadamente quando beneficiada seca e salgada, em mantas, substitutivo do bacalhau. Praticamente desprovida de espinhas, de sua carne se preparam diversos e saborosos pratos regionais, entre eles o famoso “pirarucu de casaca”. Suas escamas são usadas como lixa de unha ou na confecção de ornamentos, e sua língua, óssea e áspera, é largamente utilizada para ralar o guaraná em bastão. Os ovos das fêmeas também são consumidos e a pele vem sendo objeto de estudos que visam sua utilização na produção de sapatos, bolsas e vestimentas.” (Grifo meu). Viva Brazil. Disponível em: <<http://www.vivabrazil.com/pirarucu.htm>> Acesso em: 12 jun. 2012

⁶⁵ Existe, na cidade de Rio Branco, uma lenda em torno da cobra grande. Conta a lenda que uma cobra gigante mora debaixo da igreja Nossa Senhora da Conceição, localizada na curva do Rio Acre, no fim do calçadão da gameleira.

⁶⁶ A bandeira do Acre possui duas partes: uma amarela, que representa a paz, e outra verde, que representa a esperança. A estrela vermelha no canto superior esquerdo, chamada de “estrela solitária”, representa o sangue dos bravos que lutaram pela anexação do território, atual estado do Acre, ao Brasil.

“(...) Micro-resistências mobilizadoras de recursos inimagináveis, escondidos em gente simples, comum. Recursos ocultos, muitas vezes bem debaixo do nariz do poder, dando força a massa anônima e a sua subversão silenciosa. Gente agindo como topeiras, minando os edifícios bem instalados da moral e da lei, sem objetivos políticos determinados. Pequenas subversões sem propósito, mas que temperam o cotidiano de ‘maravilhas’ (...)” (SOUZA FILHO, Alípio, 2002, s/p).

2.2 O JABUTI DEU CRIA... DISSIDÊNCIAS E OUTROS PERCURSOS

*“(...) a identidade cultural se apoia em um patrimônio, construído através de dois movimentos: a ocupação de um território e a formação de coleções. Ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma **entidade** em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizadas também nos rituais cotidianos (...)” (CANCLINI, Néstor, 2006, p. 190 – grifo do autor).*

A partir do ano de 2009 o folguedo Jabuti-Bumbá modifica-se enquanto grupo, criando outras vertentes de atuação. Os irmãos dividem-se e, a partir desta divisão, novos lugares, novos brincantes, novos projetos, novos adereços, novos bonecos e outras músicas foram criados e inseridos. O espetáculo, em sua formação inicial, encerrou suas apresentações em 2008; sua última aparição em um grande evento ocorreu no ano de 2007, no projeto Bonecos Gigantes, organizado pelo SESI em Rio Branco (já descrito no capítulo anterior). Sua atuação como grande espetáculo deu lugar a pequenas apresentações. Os irmãos Cícero, César e Silene Farias, dividiram-se e criaram novos grupos em projetos paralelos, dando novas roupagens para a manifestação Jabuti Bumbá. Os três pequenos grupos surgidos desta divisão também levaram o nome, as músicas e as práticas do Jabuti-Bumbá. São eles: o Jabuti Carumbé, o Jabuti Parema e o grupo Meninagem.

Assim, cada “dissidente”, cada mini grupo, longe de sinalizar a morte do Jabuti-Bumbá, é uma expressão de resistência desta manifestação, da resistência de pessoas comuns que reinventam suas práticas e reinventam a cultura, afirmando uma identidade sempre em aberto. O processo que dá nascimento ao Jabuti-Bumbá e, posteriormente, às suas dissidências, quando tomado desde os fazeres cotidianos e dos laços (familiares, sociais, culturais) que os asseguram, permite entrever a própria efemeridade das “festas que **surgem, desaparecem e voltam**”, como aponta Michel de Certeau (2000, p. 245 – grifo meu).

Ao longo desse capítulo, procuramos voltar a atenção para a importância das experiências cotidianas compartilhadas, que marcam ao mesmo tempo o processo de invenção de uma tradição e de invenção de uma acrianidade. Neste processo, vai-se da casa ao grupo social mais amplo, em um movimento incessante de abertura. As expressões fundamentais da sociabilidade familiar, como o comer, o trabalhar e o brincar juntos, que tem seu centro na casa materna, a casa de Deusa Farias, abrem-se para outras partilhas, aquela do bloco, e para outras parcerias, os outros grupos. É deste modo que o núcleo vivo do Jabuti-Bumbá permanece ativo em cada aparição e em qualquer lugar que ele se manifeste. Deste modo, não só as dissidências revelam toda sua importância, uma vez que elas são uma forma de disseminação do próprio Jabuti-Bumbá, de ressignificação das práticas e dos símbolos a ele associados, mas também o próprio Jabuti-Bumbá se revela como fonte e abertura de possibilidades, de expansão e renovação das práticas. A seguir, ainda neste capítulo, abordaremos de forma mais livre, a partir de alguns depoimentos intitulados “os causos das causas”, a forma pela qual se deu essa “divisão”.

Os causos da causa

*“O Jabuti, parece que foi uma coisa que aconteceu e... ela [D. Deusa] era um ponto de **unidade** nisso aí, foi uma coisa que aconteceu, mas por questão de relacionamentos interpessoais é... ficou meio baqueado, mas **eu ainda acredito que o espírito dele pode ser, ressuscitado, reconstituído em qualquer circunstância...** tem uma ideia, isso provocou uma ideia, e uma percepção que nós devemos que.. só a reflexão que ele levantou, isso já deixou uma..., um fruto que... é... que não é o Bumba boi, a Amazônia é o Jabuti. Só esse processo de criação, de reflexão em cima do Jabuti, ele trouxe um ganho. **Agora a permanência dele é que foi abalada com essas questões do ser humano, o ser humano é assim mesmo, ele é cheio de paixão e de egos, de... muito sentimentos é... assim como tem sentimentos agregadores, tem sentimentos desagregadores, e que cabe a nós refletirmos sobre essa nossa condição humana** e tentar, se é o caso, de um dia resgatar, nem que não sejamos nós, mas que nossos filhos resgatem esse trabalho porque ele é um trabalho assim muito importante e que se a gente conseguir superar os nossos egos, ele pode dá certo. Eu falo isso não só em relação ao próprio Maria Chita, que é uma coisa tão bonita, tão encantadora, tão agregadora e que em alguns momentos por questão de ego... aí me coloco, aí eu me coloco como sujeito dessa situação (...) que a gente possa resgatar essas coisas bonitas que nós construímos é... coletivamente e que faz o diferencial da vida cultural da nossa cidade. Tem forma de se superar isso (...)” (MARY, Francis, 2011, informante – grifo meu).*

*“Eu acho que... primeiro que o Jabuti, ele veio tão poderoso, ele se impôs de uma maneira tão fértil e tão forte, que eu acho que ele assustou as pessoas, acho que nem mesmo a gente compreendeu o Jabuti, nem nós que criamos o Jabuti. (...) Ninguém sabe, porque nada é a toa, nada é em vão, nada que existe (...). **O Jabuti independente de ele voltar pra rua, aonde quer que esteja, no Acre, ou em outro lugar, ou... só o fato dele... as poucas vezes que ele se apresentou, que ele se fez notar, que ele se manifestou, causou uma transformação muito grande nas cabeças das pessoas.** (...) Eu sempre encontro alguém que me fala do Jabuti (...). É tão forte, que quando eu voltei a Olhos D’Água [estado de Goiás], depois de muito tempo eu voltei em Olhos D’Água, eu fui andando naquela rua do comércio até a praça... quando eu vi tinha dez meninos atrás de mim gritando, correndo atrás de mim, cantando a música do Jabuti decorada, e eles tinham visto só uma vez... aquele monte de menino de oito, dez anos cantando atrás de mim... ‘Ei Jabuti!’, me chamando de Jabuti e cantando a música do Jabuti, e não foi nem em Rio Branco, foi lá em Goiás (...)” (FRANCA, Bab, 2011, informante – grifo meu).*

*“(...) eu vejo quase nós todos, vejo também vocês, nós temos muita dificuldade de fixar limite para a nossa atuação, que eu acho que isso não é bom para a saúde, esgota, esgota e dá aquele stress que acontece... que aconteceu... essa divisão do Jabuti, né? **Do Jabuti pra todo canto não é... todos eles têm o que ensinar, o César ele tem o que ensinar, o Cícero tem o que ensinar, a Silene tem o que ensinar, você tem o que ensinar, todos tem o que ensinar, todos temos o que ensinar. Mas nós chegamos num ponto assim que pareceu assim que a gente não conseguiu se, organizar... também não precisava ser Deus né? Pra gente saber o que é que era que a gente tinha... ao invés da gente ouvir o que o outro tinha pra ensinar, a gente perdia mais tempo provando aquilo que o outro não sabe, que na verdade todos sabiam muito e todos... podiam é ter esquecido, pode ter sido assim, entendeu? Mas isso é coisa pra reflexão (...)**” (FARIAS, Eleonora, 2011, informante – grifo meu).*

2.2.1 Zé Jarina e Jabuti Parema

*“Esse Jabuti aqui futuramente ele será, ele será (...) eu e as meninas do Nonatinho, o Darci me ajudou a fazer essa cabeça [mostra boneco construído por ele], eu fico com ele mais pra... uma ocasião aí se for preciso, tá entendendo?! Esse aqui é o Parema, o Parema é o Jabutizinho menor que tem... e interessante que eu ‘tava com esse bicho aqui... eu ‘tava indo pra... naquela época que eu fui para Belém, que eu fui com o Dodô, aí a gente fez conexão em Brasília, aí a gente encontrou a Marina, né? A Senadora. Aí ela disse: ‘E aí César como é que tá?’ Eu disse: ‘Tá tudo bom.’ Marina: ‘Tá indo pra onde?’ Eu digo: ‘Eu tô indo pra Belém, apresentar na Feira do Empreendedor [ano de 2009] e tal...’ Aí ela falou: ‘E aí, tu vai se apresentar em qual? É Jabuti-Bumbá é?’ Eu falei: **‘Não, não é bem o bumbá não, é o Jabuti...’ Não! é porque eu não queria chamar de Bumbá sabe? Isso que o... nossos irmãos não fazem de jeito nenhum. É um Pareminha, não tem nada haver com (...) você fica vendendo gato por lebre, eu não! Né?!’ Aí eu falei: ‘Pois é, é um menorzinho...’ Aí ela falou: ‘Ah, então é um Parema né?’ Eu disse: ‘POR QUE PAREMA?’ Marina disse: ‘Porque Parema é o menor Jabuti do mato lá...’ Aí eu digo: ‘Ah, tá...’ eu me apresentei no turismo ali mas depois eu vi... não desanimei não, tanto que ele tá aqui né?!” (FARIAS, César, 2011, informante – grifo meu).***

César Farias, hoje, tem um personagem chamado Zé Jarina que apresenta suas composições, nas quais fala da realidade da sua infância; dos personagens com quem conviveu; das memórias do nascimento de um bairro; dos personagens populares e que estão presentes na memória; de acontecimentos que se passaram no cotidiano de uma Rio Branco; da realidade da parte mais antiga da cidade, o Segundo Distrito; estabelecendo um diálogo entre os elementos agregadores, experiências cotidianas vitais das pessoas, com referência à floresta. Suas apresentações ocorriam, geralmente, em Feiras de artesanato. O personagem Zé Jarina foi criado a princípio para uma melhor divulgação da profissão de ourives e para contar histórias e causos das aventuras do ourives com seu novo

experimento: a associação de metais nobres com sementes da região. César Farias foi um dos pioneiros, no Brasil, no trabalho com biojóias (trabalho realizado com ouro, prata e sementes). Atualmente, César Farias desenvolve um projeto com músicas próprias, dentre elas duas falam da figura do Jabuti. Uma é a música “Cipó Escada de Jabuti”, criada por ele e por Silene Farias, e inserida no folguedo Jabuti-Bumbá e também em seu CD *Zé Jarina, Cadê o Ovo*. Neste CD ela foi apresentada com outro arranjo e uma adaptação antes da música, que nos transporta para o que chamamos aqui de “dissidências”.

“Não importa se é Parema, se é Tinga ou Bumbá, somos todos Jabutis e a festa vai começar” (Trecho do início da música “Cipó Escada de Jabuti”, no CD *Zé Jarina Cadê o Ovo?* de César Farias como *Zé Jarina*, 2010 – grifo meu).

Outra música presente no CD de César como *Zé Jarina*, se reporta ao nascedouro do Jabuti-Bumbá, sua procedência. Canta *Zé Jarina* para “Dona Fumaça”!

“Eita! Que depois de muito tempo

Neste mesmo local

Zé Jarina se assusta

Com o que vê na sua frente

Só viu capim pra boi

No lugar do Jarinal.⁶⁷

Apareceu um fazendeiro

Com ideia de demente

Prometendo alugar a terra

Pra botar o animal,

Vendo pegar fogo em todo pedaço de pau

No meio da fumaça quente.

Ê boi!

Dona fumaça não interessa

Se a senhora vem da mata

Da Bolívia, de Rondônia,

⁶⁷ Plantação da Palmeiras da Jarina.

*De Peru, de Cuiabá,
Se quem te fez foi fazendeiro
Se quem te fez foi seringueiro
Se tu vens do estrangeiro
Se o fogo pulou aceiro
E pegou o mulateiro
Do manejo ou do grileiro
**Eu quero mesmo é respirar
Hoje tá quente pra danar
Sou o Jabuti Bumbá (...)**”*

(Letra: César Farias, 2010 – grifo meu).

2.2.2 E o que é o Jabuti Carumbé?

*“Carumbé é jabuti, Carumbé quer dizer jabuti na língua indígena, então Carumbé Marupiara Jabuti Bumbá (...) na realidade **quando se fala em Carumbé, é um jabuti grande, o Carumbé é o jabuti açu, ele é maior que o Marupiara, então... quando veio o nome Carumbé, eu me lembrei que o Carumbé, que a condição financeira não tinha estrutura pra construir o Marupiara, e fiquei chamando o Marupiara de Carumbé... mas ele ficou sendo Carumbé porque o formato dele era de Carumbé, a cabeça de Carumbé... então, ficou um Carumbé em miniatura... quer dizer, na frente do Marupiara que tem três metros e meio entendeu? Na realidade ele não é pequeno, ele é maior que o Carumbé mesmo, o bicho, mas ele é maior que o Marupiara existente (...)**” (FRANCA, Cícero, 2011, informante – grifo meu).*

No ano de 2009, o “Carumbé Marupiara - O Jabuti-Bumbá” nasce das práticas de um dos irmãos fundadores do Jabuti-Bumbá, Cícero Franca, e de sua família (filhos e esposa). Este grupo seguiu com novas apresentações, criação de novos bonecos, que traziam as imagens de jabutis, e auto com a presença de outros bichos que fazem parte do imaginário amazônico, como o lendário Mapinguary. No ano de 2011, o grupo registrou uma Associação

Cultural chamada Império do Beija Flor⁶⁸, espaço cultural criado para a realização de apresentações, projetos sociais, ambientais e culturais. Esta Associação, criada por Cícero, tem como objetivo desenvolver cursos de criação de bonecos, mamulengos⁶⁹ e de pintura e artes plásticas para a comunidade do bairro Mocinha Magalhães, localizado na periferia da cidade de Rio Branco, onde reside Cícero Franca e sua família.

Sobre o processo de criação do espaço e seu funcionamento, Cícero Franca diz:

“(...) o espaço tá construído, a Silene deu um grande ponta pé inicial nesse espaço aqui (...) hoje eu criei força, eu construi esse espaço aqui junto com um grupo (...) todas as apresentações, toda mixariazinha que a gente ganha em apresentação é investida aqui, a gente não... nada pra nós assim, pessoal, é tudo pra cá (...) e o nosso estatuto ele tem como é... uma relação assim... democrática... dois em dois anos tem eleição... então se tem uma diretoria, eu não posso vender isso aqui, ninguém pode (...)” (FRANCA, Cícero, 2011, informante).

Os ensaios do Carumbé Maruapiara acontecem na Associação Cultural Império do Beija Flor, local em que é recebida a população e, principalmente, as crianças, filhas de famílias de baixa renda, para oficinas de teatro, de pintura, confecção de bonecos, todas realizadas através da conscientização ambiental. Além das atividades culturais, o espaço é aberto também para atividades religiosas, com especial destaque para a prática do Daime por parte de seu regente.

Cícero Franca conta como se insere a questão da cultura do Santo Daime dentro deste espaço:

“(...) eu recebia pessoas que vinham pra cá, pra beber o chá [Ayahuasca], pra concentrar... eu tive um tempo que parar, entrei em recesso pela estrutura do espaço, eu achava que não ‘tava legal (...) então, a gente não tinha condição pra receber as pessoas. Então eu disse: ‘Pela lógica, eu não estou fugindo da realidade da missão, eu simplesmente, eu vou dá tempo ao tempo...’ e tanto

⁶⁸ O beija-flor é o pássaro cuja simbologia é muito significativa na doutrina do Santo Daime, pois ele simboliza a cura.

⁶⁹ Mamulengos são bonecos manipulados por atores de teatro, ou como descreveu o folclorista Câmara Cascudo (1999, p. 354): “Os mamulengos são mais ou menos o que os franceses chamam de marionette ou polichinelli”.

que na hora que o estatuto estava sendo construído a gente ia colocar uma parte religiosa com a questão da Ayahuasca e... aí eu dei uma... uma desviada pra não ir diretamente no assunto religioso, eu coloquei plantas medicinais, plantas de poder, e que a gente iria trabalhar com essas plantas de forma cultural... então tá assim, no estatuto. (...) o foco é... espiritualmente, é o ponto de concentração, parte daí, mas é a cultura, é claro. E a questão religiosa... quando a gente trabalha com uma comunidade diversa, aonde vem pessoas evangélicas, gente da igreja católica, gente... de todas as outras religiões que são recebidas aqui (...) não dá pra ficar uma coisa permanente... mas é uma Associação, é filantrópica, que não tem fins lucrativos, mas é pra trabalhar com a comunidade... então a história da Ayahuasca foi que manteu viva, foi ela que me deu força (...)” (FRANCA, Cícero, 2011, informante – grifo meu).

Desde 2008, Carumbé Marupiara - O Jabuti Bumbá vem atuando na cidade de Rio Branco e nos municípios do estado do Acre. Suas apresentações se deram, neste ano, no “Show da Hora”, realizado no Mercado Velho, durante o Arraial Cultural (2008 a 2010). Em 2009 participou do Projeto Cultura no Mercado, onde foi apresentado, pela primeira vez, o *Auto de Natal do Jabuti-Bumbá*. Em 2010, as apresentações em Rio Branco aconteceram no Projeto Arte e Educação, realizado no Teatro Plácido de Castro; na Feira Panamazônia, realizada no Horto Florestal da cidade de Rio Branco; na escola Campos Pereira; na feira Folclórica organizada na Escola João Eduardo na Biblioteca Pública. Neste mesmo deu-se a reapresentação do *Auto de natal do Jabuti Bumbá*, no Teatro Plácido de Castro, agora com a participação do violeiro Ademir Galvão⁷⁰, na feira cultural da escola O Cruzeiro, no município de Capixaba (Acre). Em 2011, o Jabuti Carumbé se apresentou no mês de janeiro, em Brasília, durante a solenidade de posse da Presidente do Brasil, Dilma Rousseff, e em junho, em Rio Branco, participou do Arraial Cultural, entre outras apresentações nas cidades do Acre.

“(...) O Jabuti com o traço do Cícero não tem mais o traço estético tão forte do Jabuti (...). Porém é possível que ele esteja no seu fortalecimento mais intenso... e é nítida a alegria que

⁷⁰Músico maranhense que atua e vive no Acre há 30 anos. Sua participação no *Auto do Jabuti-Bumbá* se deu com a inserção de um concerto de violão, um *mix* musical, contendo músicas do Bumba meu boi do Maranhão, do Carimbó do Estado do Pará e músicas de cantores acreanos.

caracteriza um folguedo (...). **Os elementos estéticos criados, eles estão presentes e vão se adequar um pouco a quem puxa (...)**” (MARTINS, Carla⁷¹, 2011, informante – grifo meu).

2.2.3 O Meninagem e o Jabuti-Bumbá

**“Com licença minha gente
que o Meninagem veio brincar.**

*Abre alas pra criançada
que com bonecos veio alegrar.*

*Seu moço, Dona senhora
pessoal pode chegar!*

**Somos dessa terra
e de todo o lugar.**

*Com folia e cantoria,
com a benção de Maria,
coração apaziguado
no Divino Espírito Santo.*

Como Menino-Deus vamos brincar!

Com licença minha gente, que o Meninagem veio é foliar!”

(Poesia “Meninagem”. Autora: Mariana Bulhões, 2010 – grifo meu)

O grupo Meninagem nasce em 2009, quando, então, Silene Farias⁷² dá aulas de teatro na escola do Distrito de Olhos D’Água, pertencente ao pequeno município de Alexânia (Goiás). A partir das aulas de teatro surge a ideia de trazer a prática do folguedo do Jabuti-Bumbá, através das músicas e da dança com o boneco pequeno, o Tinga, inseridos no encerramento desta oficina. Além do teatro e do folguedo, está presente na metodologia da oficina a construção de marionetes com estes alunos, em sua maioria crianças. É no interior das relações pessoais construídas durante esta oficina, realizada em Alexânia, que,

⁷¹ Atriz, contadora de histórias, brincante de quadrilhas juninas, gestora pública da Fundação Estadual de Cultura do Acre. Atualmente dirige o Festival de Culturas Caipiras/Juninas do Arraial Cultural do Acre.

⁷² Silene Farias muda-se em 2008 para este pequeno povoado, onde, desde a década de 1990, já tinha uma casa.

juntamente com Mariana Bulhões⁷³, mãe de dois alunos desta escola, emerge a ideia de montar um grupo de marionetes com seus filhos e netos. O grupo Meninagem continua em atividade e é coordenado por Silene Farias e Mariana Bulhões.

É neste emaranhado de fazeres, lugares e pessoas que surge mais esta dissidência ou, como diria o texto a seguir, este entrelaçado de brincadeiras:

“A meninada tomou gosto por contar estórias e representá-las. Silene, Mariana, Shalom, Léia junto com a criançada, Iana, Isadora, Caetano e Mariá, começaram a criar. As culturas se misturando. Entrelaçando Jabuti-Bumbá (Acre-Amazônia), Boi D’Água (Goiás) conversando com bonecos da Vó Regina e com as cantorias do Ceará (Carroça de Mamulengos). Se juntando também, as lembranças de brincadeiras e cantigas populares que vêm passando de geração em geração. A imaginação ganhou asas... a partir da reciclagem de um mundo de coisas como: garrafa pet, caixa de papelão, aproveitamento de isopor de embalagem, retalhos e roupas velhas... Transformando o material em adereços e figurinos assim os personagens foram tomando forma e personalidade. Surgiu também a Carruagem de Invenções vulgo Trem de Coisas, bem como o estandarte, as músicas, os versos, o pessoal se ajeitando e pronto! O Meninagem ficou invocado, como que pedindo para ganhar as praças, os olhos e os sorrisos do povoado. Assim pretendemos seguir com criatividade e compromisso com o meio ambiente, sem jamais perder o foco com o lúdico.” (BULHÕES, Mariana, 2010, informante – grifo meu).

Esses encontros de pessoas e de fazeres constituem o campo aberto das ações desta manifestação, o Jabuti-Bumbá. É sempre importante lembrar que, quando se trata dos fazeres destes atores e de seus cotidianos, “(...) a tonalidade afetiva da relação com o mundo é sempre simultaneamente a relação com os outros, a qual se simboliza através de vínculos sociais, implicando as modulações introduzidas pelos demais e, portanto, uma atividade pensante (...)” (LE BRETON, 2009, p. 210). É nestes fazeres, carregados de sensibilidade, que se aprendem a criar coisas e que se inventam as condições concretas da criação, ou como diria Michel de Certeau, no livro *A Invenção do Cotidiano*, as maneiras de fazer, que estão presentes nas

⁷³ Mariana Bulhões é carioca, dançarina, agente ambiental e arte educadora. Vive em Olhos D’Água com sua família há quinze anos.

“(...) mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural (...) se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocratas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de ‘táticas’ articuladas sobre os ‘detalhes’ do cotidiano (...)” (CERTEAU, Michel de, 1998, p. 41).

Essas maneiras de fazer, que configuram as práticas cotidianas das pessoas e seus encontros, acontecem na contra maré das regras instituídas. Nesse sentido, os fazeres da Família Farias – O Jabuti-Bumbá, Carumbés, Paremas, Meninagens, Blocos Maria Chita, Pinto Caipira, Bloco da Deusa..., na confluência com outros fazeres, com outros grupos, pessoas e tradições, afirmam sua [dos fazeres] abertura e ampliam o horizonte de uma acrianidade inesgotável.

“O Bloco Maria Chita parece que foi o momento aonde agregou todo esse povo de novo (...) o caráter aberto, que me parece que é o mesmo caráter do jabuti, que me parece que é o mesmo caráter da casa da Dona Deusa, você pode chegar... eu nunca cheguei na casa da Deusa, para ela não me oferecer, não só eu mas para qualquer pessoa, alguma coisa de comida, ou um café ou um almoço (...). A Deusa viveu na plenitude do mínimo divisor comum, o que a gente tiver, a gente divide.” (MARTINS, Carla, 2011, informante – grifo meu).

O **caráter aberto**, presente na forma de se relacionar dos membros deste folgado e desta família, aqui encontra sua expressão na invenção desregrada de fazeres e de jeitos de existir cotidianos, em que se junta a casa e a rua. Essa carnavalização do cotidiano caracteriza um momento estendido no tempo em que se encontram os homens comuns, num processo de renovação e reinvenção incessante: o cotidiano se transforma, ele mesmo, “no tempo que brinca e ri” (CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, 2010, p. 17).

Assim, ao voltar a atenção para o cotidiano dessas existências e para suas manifestações tão diversas, somos levados a pensar que tudo se passa como se as pessoas conduzissem suas vidas a partir de outras regras, de um outro olhar. Este olhar, tão presente na condução da vida de Deusa Farias, que transborda elementos de agregação e de criação, seja na criação dos filhos, da família, seja ainda nas pequenas festas domésticas de portas abertas para rua. Muitas vezes, uma pequena reunião familiar, um almoço ou um café era motivo de festa, de recitação de poesia, de cantorias, de contação de histórias, de fazer um

adereço para um bloco de carnaval ou até mesmo para uma festa oficial. Fazeres permeados por sentimentos que “nascem num indivíduo preciso, numa situação social e numa relação particular ao evento. A emoção é ao mesmo tempo avaliação, interpretação, expressão, significado, relação e regulamento do intercâmbio” (LE BRETON, 2009, p. 210) desses mesmos fazeres tramados nas relações com as pessoas, em um cotidiano que, marcado pela experiência coletiva, se reinventa a todo momento, explicitando a vitalidade de uma cultura. Nesse sentido, o Jabuti-Bumbá é um catalisador de um processo que o ultrapassa, e sua característica enquanto símbolo de resistência cultural torna possível a criação de novos sentidos para tudo que a ele se associa: as festas, as crenças, a floresta.

Considerando as subseções, os aspectos que destacamos ao longo deste capítulo buscam contemplar a diversidade de símbolos que participam da identidade acriana e o modo pelo qual eles foram associados e apropriados pelo Jabuti-Bumbá nas ações do bloco Maria Chita, no carnaval e nas dissidências do folgado. Estes aspectos dizem respeito não a uma mera descrição das atividades do Jabuti-Bumbá, mas sim a importância daquilo que elas põem em jogo – o cotidiano, a tradição e a identidade – enquanto dimensões da cultura e elementos de uma microrresistência que já se fazia presente na história do Acre. Aqui, Acrianidade e tradição inventada são tramadas e se mantêm pela reinvenção que se dá nos encontros e fazeres de pessoas comuns, e que tem nos laços afetivos, nas emoções, o elemento agregador desses fazeres, mas também e principalmente nos força a

“(...) pensar que a cultura popular e os seus produtos culturais estão em constante transformação, que reflectem e retractam as tensões e os trilhos do tempo em que se apresentam, então o seu sentido deve ser entendido no quadro dos contextos sociais e culturais (transformados) em que se manifesta hoje. Ou seja, também a cultura popular é sujeito de transformação contaminada pelo devir histórico (...)” (RAPOSO, Paulo, 2005, s/p).

Nesse sentido, é importante destacar que toda a experiência americana (aquela que é comum a toda a América, incluindo o Brasil) traz, em sua história de formação, a resistência como meio de criação e sustentação de uma identidade própria, que sempre esteve pautada nos fazeres do cotidiano, indelevelmente marcados pela luta pela terra, em que se jogava toda a sobrevivência de um povo – seu território, sua língua, sua cultura, seus

fazeres tradicionais, seus contos e histórias de criação do mundo. No Brasil, a resistência cultural remete aos meios de sobrevivência, uma vez que estes mesmos meios materializam os arranjos simbólicos que provêm da relação concreta que um povo estabelece com eles.

Assim, perguntada sobre o que seria o Jabuti-Bumbá, Deusa Farias disse:

*“É a realização de um sonho que com muito esforço tornou-se realidade (...) **o jabuti é um símbolo de resistência e perseverança. E o Jabuti-Bumbá tem a finalidade de levar ao mundo alegria e diversão para este mundo louco que vivemos. Fiquei muito emocionada quando na apresentação do Jabuti-Bumbá, ele foi citado como filho da Deusa Mãe. Na minha concepção ele é neto! Que a Nossa Senhora da Seringueira nos abençoe!**” (FARIAS, Deusa, 2008, informante – grifo meu).*



Fig.72- Miolo do Boi da Floresta. São Luís, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig.73- Miolo do Boi da Floresta. São Luís, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 74 - Batizado Boi da Floresta- São Luís, Maranhão, 23 de junho de 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 75 - Batizado do Boi de Terreiro de Dona Mariinha. São Luís Maranhão, Junho 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 76 - Batizado do Boi de Terreiro de Dona Mariinha. São Luís Maranhão, Junho 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 77- Festejo de São Pedro- São Luís do Maranhão, 29 de Junho de2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 78- Festejo de São Pedro. São Luís do Maranhão, 29 Junho de2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 79 - Festejo de São Pedro na igreja de São Pedro. São Luís do Maranhão, 29 de Junho de 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 80 - Boi de Santa Fé no Arraial da Lagoa. São Luís Maranhão, Junho de 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 81 - Apresentação Boi de "Vitrine" [grupo não identificado], Arraial da Lagoa. São Luís, Maranhão, 2011.
Foto: Ísis Farias



Fig. 82 - Apresentação Boi de "Vitrine" [grupo não identificado], Arraial da Lagoa. Junho 2011- Foto: Ísis Farias



Fig. 83 - Cortejo dos Bois. São Luís, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 84 - Apresentação Boi Novilho Branco. São Luís do Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 85 - Apresentação Boi de Santa Fé. São Luís do Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 86 - Apresentação Boi de Santa Fé. São Luís, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 87 - Boi Lírio de São João no Arraial do Renascença. São Luís, Maranhão, 2011- Foto: Ísis Farias



Fig.88 - Boi Lírio de São João no Arraial do Renascença. São Luís, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 89 - “Bichos do Boi” I (Não identificado)- Festejo de São Pedro-na Igreja de São Pedro. São Luis, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 90 - Jacatuba do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão (s/d)



Fig. 91 - Construção Bichos do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão



Fig. 92 - Comédia ou matança do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011



Fig. 93- Boi de Seu Lourenço. Santa Helena, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 94 - Seu Lourenço Amo do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 95 - Os Músicos do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 96 - A "Burrinha", índias e caboclos de fita. Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011.



Fig. 97 - O Boi e o vaqueiro de lança- Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011. Foto: Ísis Farias



Fig. 98 - Cordão de Bichos, Baixada Maranhense, Maranhão (S/d). Foto: Arquivo Casa Nhôzinho



Fig. 99 - Cordão de Bichos. Baixada Maranhense, Maranhão (s/d). Foto: Arquivo Casa Nhôzinho



Fig. 100 - Encontro do Jabuti-Bumbá com o Boi D'Água. Olhos D'Água, Goiás, 2006. Foto: Arquivo Jabuti-Bumbá



Fig. 101 - Encontro do Jabuti-Bumbá com o Boi D'Água. Olhos D'Água, Goiás, 2006. Foto: Arquivo Jabuti-Bumbá

CAPÍTULO 3

O JABUTI-BUMBÁ E O BUMBA-MEU-BOI

O Bumba-meu-boi e a origem africana...

*“(...) os meus pais diziam que essa cultura foi criada pelos negros escravos, quando foram libertados, então se lembraram de que lá na África é que existia esse tipo de brincadeiras deles lá... era esse boi de Zabumba, o Tambor de Criola⁷⁴, o Forró de Caixa, o Tamborinho⁷⁵ e a Macumba⁷⁶. Essas cinco eram as influências deles lá. Então, como foram libertados e ficaram todos contentes – ‘ô criança, vamos fazer umas brincadeiras lá do nosso lugar’... ‘tavam [estavam] libertos né, Preto escravo... aí eles começaram... ajeitava uns pedacinhos de oco de pau... e começaram a bater com a mão, outro no ritmo de Zabumba, outro no ritmozinho de pandeirinho... aí o outro com uma pedaço de pano, fazia um buraco botava na cara e dizia que era careta, que **antigamente botava o nome de Papai Cazumbá**⁷⁷... aí lá vinha a mulher, era a Marida [mulher] do Papai Cazumbá era Mãe Catirina, mais a tarde lá vem o Papai Francisco⁷⁸ que era pai de um e tio da outra... e eles ia dançar, eram os palhaços... também tinham essa comédia que eles fazem (...) a cultura Joanina foi criada pelos negros escravos, que vieram da África, vinham vendidos para o Brasil (...) aí quando a princesa Isabel libertou, que acabou com a escravatura... tinha muito negro no Brasil...aí se ajuntaram, os fazendeiros que compravam não iam devolver mais eles pra lá, eles não iam pagar navio pra voltar preto pra África... ficaram no Brasil. Aí foi quando eles começaram a fundar esse tipo de brincadeira... então por isso que ele é cultura Joanina⁷⁹, porque quando eles botavam essa*

⁷⁴Tambor de Criola é uma dança bastante difundida no Maranhão, marcada por fortes traços africanos, onde uma roda de mulheres (dançantes chamadas de coureiras) vestem saias rodadas muito coloridas, dançam diante de três tambores (grande, meio e crivador) tocados por homens. O canto é tirado pelo solo, como uma toada e acompanhado pelo coro formado pelo resto do grupo. Na coreografia destaca-se a punção, uma umbigada que as mulheres dão uma na outra, antes de sair da roda, seguindo o ritmo dado pelo tambor. Tradicionalmente, pratica-se a dança em louvor a São Benedito. Esta dança acontece no meio urbano ou rural, a dança pode ser feita em casa, no terreiro, no quintal ou nas ruas. “(...) Embora se aproxime de outras danças de umbigadas existentes na África e no Brasil, somente no Maranhão ela é conhecida com esta denominação. É uma dança de divertimento, de origem africana, sem época fixa de apresentação, e que se incorpora às práticas do catolicismo tradicional e da religião afro-maranhense (...)” (FERRETTI, Sérgio Figueiredo, 2002, p.21).

⁷⁵No que se refere a esse instrumento é “uma miniatura dos pandeiros (...) feito de madeira de jenipapo com cobertura, tradicional, de couro de cutia [animal roedor]. É batido [tocado] com as pontas dos dedos. Ainda é menor que os pandeirinhos, apenas a sua caixa é um pouco mais baixa” (REIS, José Ribamar dos, 2008, p. 52).

⁷⁶Macumba segundo Câmara Cascudo é “(...) Macumba, na acepção popular do vocábulo, é mais ligada ao emprego de ebó, feitiço, coisa-feita, muamba; é mais reunião de bruxaria que ato religioso, como o candomblé (...)” (CASCUDO, Luís da Câmara, 2002, p. 347)

⁷⁷“Personagem mascarado que aparece em festividades da Semana Santa e em diversos folguedos, tais como reisado, bumba-meu-boi, carnaval.” Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000722.htm>> Acesso: 18 de junho de 2012

⁷⁸Pai Francisco, Mãe Catirina e palhaço são os personagens cômicos do Bumba-meu-boi no sotaque de zabumba.

⁷⁹“Levando em consideração a formação dos vocábulos, que implica em sendo as suas derivações: joanino referente a São João e juninos ao mês de junho, o 6º mês do calendário. O que concluímos a respeito dessa

brincadeira do Bumba-meu-boi... o da frente era 'João' que era o criador da história... então eles diziam: 'Esse boi é de João!' eles botaram São João... 'E esses outros aí da bateria?' 'Ah, essa é a turma de Pedro'... São Pedro! 'E essas mulheres?' é Nossa Senhora do Carmo, era Carmo o nome da Negra... Maria do Carmo. Aí cada posição de brincadeira eles iam colocando o nome de um deles né (...) cada um ficou com um cargo nessa brincadeira Joanina... e assim que achei a história.” (PINTO, Lourenço, 2011, informante – grifo meu).

controvérsia sobre os dois usuais termos é que ambos estão certos. Entretanto, quando nos referimos ao conjunto de manifestações populares que acontecem no mês de junho, estamos nos referindo as Festas Juninas, bem como, quando nos relacionamos às homenagens realizadas no dia de São João (24 de junho), é Festa Joanina.” (REIS, José Ribamar Sousa dos, 2003, p. 31).

Este capítulo pretende descrever o folguedo do Bumba-meu-boi no estado do Maranhão (Brasil), analisar suas vertentes e suas variantes (pesquisa realizada em parte do vasto campo de estudos sobre o folguedo) bem como sua participação no interior do movimento turístico do estado de São Luís do Maranhão. A segunda parte do capítulo terá como referência a busca de outros bichos do Boi no folguedo do Bumba-meu-boi (sotaque de Zabumba⁸⁰) presente na criatividade e no imaginário cotidiano de seus brincantes e na fala dos informantes. A terceira parte é constituída por uma análise reflexiva sobre a presença do “Bumba” no folguedo Jabuti-Bumbá e no Bumba-meu-boi, bem como suas referências visuais e culturais.

3.1 O BUMBA MEU BOI: UM UNIVERSO AMPLO DE SIGNIFICADOS

“O boi, não se sabe por qual sortilégio, como que foi escolhido pela humanidade, através das mais priscas eras, para ser visto como um animal tão sagrado e tão profano (...) o boi que já foi um deus, preserva ainda, em alguns lugares, certa aura de sua antiga divindade e se faz intocável. Mas não foi como senhor e sim, como escravo, que ele sempre serviu ao homem em tudo (...)” (CHAGAS, José, Apresentação apud OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 19).

Sobre a presença do boi no Brasil, em termos históricos, é importante destacar sua relevância na vida econômica e cultural do país. Introduzido no século XVI, ainda no período colonial, no Nordeste do Brasil, o boi aparece como elemento ativo de desenvolvimento do país, servindo ao homem em tudo: como força de trabalho, como transporte, fornecendo a

⁸⁰“Bumba-meu-boi maranhense, cuja principal característica é apresentar no instrumental a zabumba, além dos pandeirões, da onça (cuíca bem grande), maracás da lata e chocalhos. Outras marcas são os trajes carregados de fitas e a tradição de encenação de sequências dramáticas e cômicas, entre elas a da morte e ressurreição do boi, com variações e personagens relacionados. Diversos grupos de Guimarães e arredores, onde se originou o sotaque, vêm a São Luís para se apresentar no contexto festivo junino.” Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00002046.htm>> Acesso: 12 de junho de 2012

carne e o couro, e assim incorporado à paisagem do Brasil colônia. Entre os séculos XVII e XVIII, o boi ganhou um maior destaque durante o chamado Ciclo do Gado ou Civilização do Couro, quando, particularmente, a existência da população do Nordeste achava-se ligada de maneira profunda à criação do boi. Diferentemente das demais atividades econômicas da época, a pecuária não precisava contar com a mão-de-obra escrava para sua realização, uma vez que os vaqueiros eram a força fundamental na condução dos rebanhos. Depois de quatro ou cinco anos de trabalho, o vaqueiro começava a receber bezerros como pagamento, o que lhe proporcionava, posteriormente, a possibilidade de fundar uma fazenda por conta própria.

Uma das histórias em torno do surgimento do Bumba-meu-boi conta que ele se originou no estado do Piauí, na região onde hoje é localizado o estado, que foi formado pela povoação de vaqueiros que vinham da Bahia em busca de novos pastos para os bois no Ciclo do Gado.

*“Lá morreu meu boi,
Que será de mim!
Vamu buscá ôtro,
Maninha,
Lá no Piauí”.*

(Variante de Antônio Francisco Marim, in ANDRADE, Mário de, 1959, p. 148).

Mas foi através do estado do Maranhão que o folguedo, que homenageia São João, tomou força e se espalhou por todo o Brasil, principalmente pelas regiões Norte e Nordeste. Suas primeiras aparições remontam ainda à época da escravidão brasileira.

Estas festas de boi têm como símbolo um boneco (representando o boi) que tem o corpo vazado, cabendo ao “miolo do boi”⁸¹, nome dado à pessoa que faz evoluções com ele,

⁸¹Integrante que brinca, dançando debaixo da armação do Boi. No Bumba-meu-boi é chamado de “Miolo” e no Boi-Bumbá, variante do folguedo no Pará, é chamado de “Tripa”. O termo “tripa” foi adotado pelos brincantes do folguedo Jabuti-Bumbá.

fazê-lo dançar. De acordo com as teses dominantes – que têm entretanto vindo a ser contestadas por alguns antropólogos⁸² – o folguedo do Boi tem como origem a encenação do “auto do boi”⁸³ cujos personagens, além do celebrado animal, são os seguintes: Pai Francisco, Mãe Catirina, o pajé e os mascarados, chamados em algumas variantes de caretos⁸⁴ ou cazumbas. Esses folguedos “são formas rituais populares, comportamento simbólico a exigir intensa atividade corporal, com o uso de fantasias, muita música e dança (...)” (CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, 2006, p. 61). No universo popular esses folguedos são chamados de “brincadeira”.

Segundo Michol (1995), o enredo do auto é um indicador de grande contribuição da população negra à constituição cultural do bumba, sendo

“apontado como um auto dramático de sobrevivência histórica dos negros no Brasil (...). O ritual do bumba expressa afirmação de identidade dos grupos que sobrevivem na sociedade de então, na condição de dominados, destacando-se entre esses os negros (...)” (CARVALHO, Maria Michol P. de, 1995, p. 34-35).

Assim, para Michol, tal manifestação surgiu como forma de expressão cultural dos negros com influências indígenas e do branco europeu, resultando daí uma combinação “curiosa” que caracteriza esta festa popular, na qual se fazem presentes referências à escravidão e na qual se encontram presentes elementos das três raças formadoras do povo brasileiro. Na busca de sentido para a mistura de influências presentes na origem da festa, Michol, citando Cascudo, dirá, resumindo uma narrativa que – apesar das suas debilidades – é partilhada por vários autores:

⁸² Caso de Maria Laura Cavalcanti e de Luciana Carvalho.

⁸³ Sobre as variantes narrativas do folguedo do Boi existe um estudo analítico em volta das narrativas de origem e ao que se divulgou nos escritos folclóricos, tendo isto em vista seguimos com a seguinte citação “(...) A narração de origem não é, entretanto, a narração da brincadeira tal como ela efetivamente surgiu e acontecia no passado. É antes a ativação presente de operações simbólicas que definem a moldura ritual da brincadeira. O boi que morre e ressuscita assinala e instaura a temporalidade cosmológica do ritual que se recria a cada ano no contexto dos folguedos juninos.” (CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, 2006, p. 80).

⁸⁴ Termo que denomina tradicionalmente as máscaras de cazumbas de Pais Francisco e Palhaços, personagens presentes no folguedo do Bumba-meu-boi.

“O Bumba-meu-boi surgiu no meio da escravaria do nosso país, bailando, saltando, espalhando o povo folião, suscitando grito, correria, emulação. O negro, que desejava reviver folganças que trouxera da terra distante, para distender os músculos e afogar as mágoas do cativo nos meneios febricitantes de danças lascivas, teve participação decisiva nessa criação genial, nela aparecendo dançando, cantando, enfim, vivendo. Os indígenas logo simpatizaram com a ‘brincadeira’, foram conquistados por ela e passaram a representá-la, incorporando-lhe também suas características. O branco entrou de quebra, como elemento a ser satirizado e posto em cheque pela situação dominante.” (CASCUDO, Luís da Câmara, 1972, p. 196 apud CARVALHO, Maria Michol P. de, 1995, p. 35).

O Bumba-meu-boi, uma mistura de elementos visuais, rítmicos e cênicos retira também a sua força do modo como expressa a resistência cultural, manifesta pelos índios e pelos negros face à experiência de dominação e ainda pela vasta possibilidade de misturar elementos culturais.

Analisando o significado do Bumba-meu-boi enquanto manifestação cultural de resistência, enfatizamos aqui a palavra *Bumba*, classificada como interjeição que evoca o choque, a batida, a pancada.

“Assim, Bumba-meu-boi, tem o significado de Bate, meu boi! Chifra, meu boi! Avante, meu boi! Funcionando como tipo de voz de excitação, que conclama o boi à ação-reação, daí porque é sempre repetida de forma vibrante nas cantigas do auto.” (CARVALHO, Maria Michol P. de, 1995, p. 39).

Para uma melhor compreensão dos Bumbas no Brasil destacamos algumas vertentes presentes em estados onde o boi se manifesta como brinquedo folclórico:

“(...) Entre os vários grupos de bois do Maranhão, três se destacam pelo “estilo” que apresentam: Boi-de-matraca, Boi-de-orquestra e Boi-de-zabumba (...). Com diferentes denominações, espalha-se por todo o Nordeste, chegando até o Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo: Boi-bumbá

– Amazonas; Boi-de-Reis – Maranhão, Piauí, Ceará; Boi-Calemba – Rio Grande do Norte; Boizinho – Rio de Janeiro, São Paulo; Bumba – Paraíba, Pernambuco; Bumba-de-Reis – Espírito Santo; Cavalo-marinho – Paraíba, Pernambuco; Folgado-do-boi – Rio de Janeiro; Reis-de-boi – Rio Grande do Norte; Reis-de-boi – Rio de Janeiro; Reisado cearense – Ceará, Surubi – Ceará; Três pedaços – Alagoas (...)” (CASCUDO, Luís da Câmara, 2003, p. 80).

Os primeiros registros do Bumba-meu-boi datam do período compreendido entre os anos 1840 e 1860. Durante este período, a brincadeira foi vista como desordem e por isso foi desprezada. Havia então, principalmente no Maranhão, uma forte campanha contra o folgado, tratado como caso de polícia e encarado pelas autoridades e pela elite do estado do Maranhão como baderna, vagabundagem.

“(...) o Bumba-meu-boi era uma das brincadeiras prediletas dos escravos no Brasil que, colocados à margem da sociedade, desafogavam no folgado a sua agressividade e o seu protesto (...) o seu caráter de sátira e de reivindicação era difícil de ser tolerado ou permitido, pois trazia à tona as contradições presentes na realidade brasileira (...)” (CARVALHO, Maria Michol P. de, 1998, p. 37).

Entre as proibições impostas pela igreja católica, de um lado, e pela polícia, do outro, que perseguiram as manifestações africanas, desde as práticas religiosas até suas festas, o Bumba-boi era o foco privilegiado e, através dele, seus praticantes. Geralmente as festas de Bumba-meu-boi ocorriam nos bairros mais populares, mais afastado do centro da cidade. Ferretti relata com mais precisão tais proibições:

“Assim, persistiram através dos tempos toda sorte de reclamações contra festas e cultos populares, os terreiros sendo invadidos pela polícia e seus organizadores e participantes levados para a prisão; a igreja católica por seu lado, condenando e proibindo ritos católicos que não estivessem em estrita consonância com sua orientação. Os estereótipos recaíam principalmente no folgado do Bumba-meu-boi, visto como ‘ímoral e estúpido’.” (FERRETTI, Sérgio, 2002, p. 39).

A intensa perseguição ao folguedo prosseguiu até meados da década de 1940, mas somente em meados do século XX o Bumba-meu-boi foi pesquisado por folcloristas brasileiros que publicaram então os primeiros estudos sobre o boi, em que se fazia notar uma forte influência da visão modernista de Mário de Andrade, nos anos de 1930, e do movimento folclórico, nos anos 1950. Nas pesquisas de Andrade, o Bumba-meu-boi foi considerado, entre as Danças Dramáticas do Brasil, a mais “nebulosa” e a mais representativa da identidade brasileira.

“(...) A dança dramática do Bumba-meu-boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e europeia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes, mesmo uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi, como episódio final. Só em certos Bois-Bumbás do Amazonas, o Bumba-meu-boi permanece íntegro, ou mais íntegro, contendo como drama único a morte e ressurreição do grande bicho servil, cercado dos seus personagens humanos tradicionais (...)” (ANDRADE, Mário de, 1959, p. 51-52).

Na obra Danças Dramáticas do Brasil, Mario Andrade fará notar a importância do Bumba-meu-boi enquanto manifestação da cultura popular como elemento de construção de uma “brasilidade”.

Como afirma Ester Marques,

“(...) é a partir do movimento modernista, nas décadas de 20 e 30, que a cultura popular começa a ser analisada sob novos parâmetros, com a valorização do bumba-meu-boi como o folguedo mais brasileiro, a dança dramática por excelência, aquela que mais expressa as condições sociais de vida das classes populares.” (MARQUES, Francisca Ester, 1999, p. 174 apud OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 62).

E mesmo com a valorização, advinda do movimento modernista, ao Bumba-meu-boi, demorou pelo menos mais duas décadas para que as manifestações do folguedo pudessem ocorrer na cidade de São Luís, pois era ainda considerada uma afronta aos bons costumes da

elite maranhense. Somente na década de 1940 a brincadeira, proibida até então, tornou-se símbolo da identidade do estado do Maranhão e do povo maranhense. Barros (2005), em “A terra dos Grandes Bumbas”, trará uma abordagem dos processos históricos de invenção e reinvenção da cultura maranhense – evidenciados no subtítulo do artigo “a maranhensidade ressignificada na Cultura Popular”. O autor concentra sua análise nos anos entre 1940 e 1960, enfocando os discursos, práticas e experiências nesse período histórico, no qual o Bumba-meu-boi é encarado como manifestação cultural e começa, notadamente, a fazer parte daquilo que identifica e propaga o Maranhão e o maranhense.

“(...) É compreendendo a região como espaço recortado e (re) inventado a partir de interesses variados, que temos pensado um dos momentos em que aquela operação se processa no território demarcado como Maranhão, entre as décadas de 40 e 50 do século XX (...) Trata-se de um período em que, naquele território, intelectuais, poetas, escritores e políticos começam a, de modo acentuado, se interessar pela cultura popular-ou melhor, por elementos dela (...)” (BARROS, Evaldo, 2005, p. 98).

Mas o alcance destes processos de tematização erudita do Boi são ainda limitados. Barros (2005) segue explicitando que o Maranhão era significado (reinventado) como límpido, erudito, branco e singular (leia-se superior), pelo facto de carregar o mito da “Atenas Brasileira”, acentuando a relevância da fundação francesa da capital São Luís. E mesmo que os folguedos do Bumba-boi fossem tratados como símbolos de identidade, ainda eram proibidos e disciplinados pela força da polícia. De qualquer modo,

“(...) O fato é que nas décadas de 40 e 50 os bumbas serão poetizados. Os processos de cristalização da singularidade do Maranhão e do maranhense encarregar-se-ão de imprimi-los como parte essencial da constituição da identidade da região. De perseguidos a ovacionados, os bumbas serão reescritos sob novos enfoques, textos e interesses” (BARROS, Evaldo, 2005, p. 102).

Tais escritos⁸⁵, que por vezes ainda colocam a brincadeira de forma preconceituosa como “coisas do popular”, deram início ao processo de apropriação identitária dessas manifestações. Em 1952, ocorreram algumas apresentações de Bumba-bois nos clubes aristocráticos, promovidas por associações de classe. Mas é somente no governo de José Sarney (1966) que tem início a prática de apresentações de grupo de Bumba-boi no palácio do governo, apresentado como produto exótico para visitantes oficiais e turistas.

“O pagamento era sempre em garrafas de cachaça. Para apresentações em locais públicos e privados, a moeda da época era, além da cachaça, o transporte dos brincantes, em caminhões. Hoje em dia esse transporte é feito em ônibus e o cachê é garantido em dinheiro, dentro de um orçamento determinado para apoio aos grupos durante o festejo junino.” (OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 63).

No Maranhão, os Bumba-bois são divididos em sotaques, que representam as suas variações conforme o ritmo, as danças, os instrumentos, a indumentária, as toadas; já os personagens, segundo Vasconcelos, fundamentam essa divisão “(...) resultando em semelhanças e diferenças de um grupo em relação a outro (...)” (VASCONCELOS, Gisele, 2007, p. 19). A literatura consagrada divide os sotaques da seguinte forma: Zabumba, Matraca ou da Ilha, Pindaré e Orquestra. Há também uma definição atual, os “alternativos”, destinada àqueles que não se enquadram em nenhum desses sotaques, que geralmente são companhias de teatro que divulgam o Bumba-meu-boi.

“Estão cadastrados atualmente na Fundação [Fundação de Cultura do Maranhão] 223 grupos de bumba meu boi, entre os quais 88 do sotaque de Orquestra, 44 de Matraca, 53 da Baixada, 20 de Zabumba, cinco de costa de mão e 13 alternativos” (OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 41).

⁸⁵Barros cita o surgimento, neste período, da Revista maranhense *Athenas*, responsável “(...) pela publicação de vários textos e imagens que começam a imprimir o Maranhão e o maranhense a partir de motivos populares, como o bumba meu boi. A noção de cultura e tradição indicada pelo desejo de afirmação do termo ‘Atenas’ aponta para uma tradição que valoriza a Europa: um texto velho, mas continuamente revitalizado. De outro lado, o aparecimento de textos que buscam seus motivos no mundo popular identificado, sobretudo, com heranças africanas, nos sugere ver aí um processo de redefinição da noção de cultura e tradição presente na imagem que define a região e seu tipo (...)” (BARROS, Evaldo, 2005, p. 100).

A diversidade de manifestações do Bumba-meu-boi no Maranhão é tanta que não se limita ao que está registrado como estilo ou quantidade, há também aqueles que não se enquadram na divisão de sotaques referidos acima. Refletindo sobre isso, o maranhense Jandir Gonçalves⁸⁶ comenta:

*“Quando se pensa nesta classificação que está aí na literatura, não é... essa classificação de sotaques em relação ao boi do Maranhão que é: Matraca ou Ilha, Baixada ou Pindaré ou Pandeirão, Zabumba, Costa de mão e Orquestra, certo? Mas se a gente for para outras regiões do Estado... tem esses grupos aqui em São Luís, todos esses formatos porque muitas pessoas vieram aqui das suas regiões, se instalaram em São Luís e claro, deram continuidade... mas tem localidades que tem outros ritmos que não cabem dentro desta classificação, **porque essa classificação foi pensada em São Luís, quem pensou, quem imaginou ela, quem desenvolveu, não adentrou o estado aí, não foi pro Leste, Oeste, Sul do estado, certo?** Ficou mais aqui no que se pensa o que é o Maranhão, que é São Luís, que é o Norte do estado.” (GONÇALVES, Jandir, 2011, informante – grifo meu).*

3.1.1 A religiosidade no Bumba-meu-boi

“Minha fé é muito segura para com Deus e o Santo que eu nunca... eu não aprendi a desistir eu sempre quero ir pra frente com o Boi.” (AZEVEDO, Macelino⁸⁷, 2011).

A saída do Boi geralmente acontece nos festejos juninos⁸⁸ em homenagem a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Este ciclo de festejo junino é um período que se

⁸⁶ Artista plástico e funcionário da Casa Nhozinho (Casa de Cultura) na cidade de São Luís.

⁸⁷ Seu Macelino é amo e presidente do Boi-de-Guimarães (sotaque de zabumba) há quarenta anos.

⁸⁸ “Festa religiosa, originalmente de natureza agrária e pagã, incorporada à tradição religiosa. O período é marcado pelas festas de São João, Santo Antônio e São Pedro. No Nordeste [do Brasil] as festas juninas estão diretamente vinculadas ao início da colheita do milho, e é nesse alimento que se baseia toda a culinária da época.” Tesouro de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001060.htm>> Acesso em: 28 ag. 2012

inicia com o batismo dos Bois, que ocorre geralmente antes da festa de São João, no dia 24 de junho, antes também das apresentações dos grupos de Bois nos arraiais, e que se estende até meados de outubro com a matança (que varia de Boi para Boi).

“Conta a lenda que São João tinha um boi de couro enfeitado que dançava. Sua apresentação no aniversário do santo era o momento mais aguardado da festa. O boi ensaiava de 13 a 23 de junho, na casa de Antonio, santo amigo de João. E saía de lá dançando na roda. Foi numa dessas vezes que Pedro pediu o boi emprestado a João, para que também alegrasse sua festa. O rico boizinho, envolto em cuidados, foi levado a dançar, no dia 29 de junho, na casa de Pedro. Encantado com o boi, Marçal, outro santo, pediu a Pedro que emprestasse o animal sem que João soubesse, prometendo devolvê-lo na alvorada. Na festa de Marçal, no dia 30, acabada a comida, o boi de João virou churrasco. Antonio e seus amigos preparam bois parecidos, mas João continuava a não querer outro (...)” (OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 64).

No ciclo de festejos juninos no Maranhão, o batizado dos bois se dá de forma especial, e é obrigatória sua realização antes da abertura das apresentações. O batismo dos bois geralmente acontece até o dia 23 de junho, véspera do celebrado dia 24, dia do santo padroeiro do folguedo do Boi. Nos batizados, são escolhidos os padrinhos que ajudam na brincadeira daquele ano ou mesmo um “padre boeiro” que é um padre que vai até a sede ou terreiro do grupo de boi dar a bênção ao animal. Sobre a presença do padre boeiro no batizado do Boi, os integrantes do Boi Lírio de São João, o cantador “Careca⁸⁹” e o regente deste grupo, “Seu Zeca⁹⁰”, falaram:

“(...) Padre boeiro mesmo, é padre Aroldo que anda... ele vai nos arraiais por aí, dança com a indumentária do Boi mesmo, ele vem pra cair na boiada... ele dá uma bênção e como ele fala: ‘Não, é... boi que não tem alma não pode ser batizado... ele dá uma bênção ao grupo, a gente entende que é pra uma proteção, para que nas noites não aconteçam coisas desagradáveis... livrar de acidentes, porque hoje em dia você tem que ser contrito com Deus acima de tudo (...) não saio da

⁸⁹ Wagner de Cássio dos Santos, conhecido como “Careca”, é músico e compositor, amo e cantador do Boi Lírio de São João.

⁹⁰ José Ribamar dos Reis Silva.

minha casa sem falar com meu Deus, pedir proteção para mim e para o meu grupo (...)" (CARECA, 2011, informante).

"Aqui é o padre que vem batizar pra gente, o padre Aroldo (...) tá com cinco anos que ele batiza (...) eu tenho meu Boi como um filho, então... todo filho tem que ser batizado né? Aí a gente batiza, é uma coisa que vem de tradição já de longos anos, desde o início que vem o batizado... e a gente vem conservando essa tradição." (Seu Zeca, 2011, informante).

Assim, o ritual do batismo adquire uma grande importância, pois é por meio dele, pelas graças de São João, que o Boi pagão torna-se cristão. A partir desse momento pode-se começar o ciclo de festejos que vai do dia 24 de junho ao dia 30, com a festa de São Marçal. Depois do batismo o dia que mais marca a presença religiosa nos festejos juninos é o dia de São Pedro quando os grupos de Bois se encontram na capela de São Pedro, localizada na cidade de São Luís, e encerram o dia com uma procissão marítima. São Pedro é bastante reverenciado e querido pelos Bois da Ilha de São Luís⁹¹, pois é considerado o santo dos pescadores.

A presença da fé dos brincantes é marcante no folguedo do Boi, nele encontramos uma verdadeira fusão de elementos cristãos com aqueles provenientes dos terreiros com a presença dos caboclos em alguns grupos de Bois. Um exemplo disto presenciei no ano de 2011, dentro da capela de São Pedro, no encontro dos Bois, quando o grupo do Boi-de-São Bento, conhecido como um Boi de encantado, pois a prática religiosa do grupo está associada às encantarias (pajelanças⁹²), fez uma entrada rápida, forte e marcante, repleta de significados e força. Nesse dia, eram inúmeros os grupos que entravam na capela, outros entravam somente com o Boi (artefato e seu miolo), pois os integrantes passavam de

⁹¹ "(...) por ser uma Ilha [São Luís] seus municípios são repletos de lindas praias e de uma produção pesqueira imensa (...) o universo de pescadores é enorme, com diversas colônias nos quatros municípios, onde no dia de São Pedro são efetuadas procissões marítimas nas quatro cidades da Ilha: São Luís, São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa." (REIS, José Ribamar Sousa dos, 2003, p. 79).

⁹² A pajelança entre os negros é a prática da religião "pajé" que possui alto nível de sincretismo com o catolicismo. De acordo com Mundicarmo Ferretti (2008) a pajelança envolve a realização de festas de santo, adivinhações, curas de doentes com ervas e procedimentos estranhos à medicina oficial. "(...) Na região Norte, como vimos, o sincretismo tem sido apontado como fenômeno importante. Estudiosos procuram analisar a religiosidade popular do caboclo da Amazônia, assinalando o predomínio da pajelança ameríndia (...)" (FERRETTI, Sérgio, 1995, p. 89).

trezentos. Havia ali uma mistura de práticas religiosas, de bois, de fé, de pessoas que vieram louvar, outras que vieram vender fitinhas de santos na porta da igreja, outras que vieram assistir, entre elas turistas, antropólogos, a mídia que se fazia presente e atuante com seus canais de TV. Enfim, uma mistura de interesses, de sentimentos, de práticas aos quais o pesquisador precisar estar atento, e principalmente ser flexível no olhar, e sensível ao dispositivo da câmera como seu caderno de campo. Ali, naquele momento, não havia como escrever nada, eu só dispunha da câmera para fazer os registros.

“(...) o sincretismo afro-brasileiro foi também um meio de adaptação do negro à sociedade colonial e católica dominante. Foi um meio de ajudá-lo a viver e de lhe dar forças para suportar e vencer as dificuldades da existência, de enfrentar problemas práticos, sem se preocupar com a coerência lógica do sincretismo (...)” (FERRETTI, Sérgio, 1995, p. 18).

O folguedo do Bumba-meu-boi no Maranhão tem também uma forte influência da prática dos terreiros de Mina⁹³, havendo a presença de obrigações da parte de certas entidades para com os santos do mês de Junho, principalmente São João e São Pedro. Os grupos de Bois estão presentes também nos terreiros, como mostram os batizados dos Bumbas de encantados (Bois de entidades espirituais destes terreiros) nos terreiros, que também acontecem no período junino de acordo com o calendário das celebrações, crença e rituais dedicados a São João, São Pedro e São Marçal.

Os Bois de terreiro seguem outra formação, uma vez que geralmente a brincadeira com o boi é restrita ao terreiro ou a sua rua. O boi geralmente tem tamanho menor que os demais e seus integrantes são majoritariamente crianças, sendo o sotaque que predomina nos terreiros o de matraca.

No dia 30 de junho, é a vez da louvação a São Marçal, comemorado em São Luís com um grande encontro de Bois do sotaque de matraca. A aglomeração dos Bois e dos que apreciam o folguedo se dá no Bairro de João Paulo, na Avenida João Pessoa. É considerada a

⁹³ “(...) Tambor de mina é o nome usado no Maranhão para a religião popular de origem africana da qual participam principalmente negros. Em outras regiões esta religião possui características diferentes e recebe denominações diversas. O tambor de mina tem muitos vínculos com o catolicismo, o espiritismo kardecista, religiões ameríndias e com práticas de outras procedências (...)” (FERRETTI, Sérgio Figueiredo, 1995, p. 13).

maior concentração dos Bois de São Luís. Existe também o grande evento que acontece após os festejos juninos (geralmente no primeiro domingo de julho), chamado Lava Bois, aonde os Bois da Ilha de São Luís vão até a cidade de São José do Ribamar, situada a 30 quilômetros da capital, para festejar e agradecer as graças alcançadas durante o ciclo junino.

O ciclo de festejos se encerra com a morte do boi, que varia de Bumba-meu-boi a Bumba-meu-boi. Geralmente, a matança⁹⁴ acontece até o mês de outubro. O período da matança também varia de um dia a uma semana. No ritual da matança, a morte simbólica do boi é seguida por sua ressurreição garantindo-lhe a possibilidade de, no próximo ano, voltar a bailar .

“(...) ‘a cerimônia da morte’ vai se desenrolando, seguida por grande número de pessoas. O boi é preso pelo pescoço numa corda e obrigado a caminhar até o ‘mourão’⁹⁵. É uma caminhada bastante atropelada: o boi resiste, não quer se entregar, pula, debate-se com vigor, trava uma luta com os vaqueiros, índios, e, sobretudo, com os ‘cazumbas’ (...) Após a trajetória penosa do boi, de luta aguerrida, que reflete o seu apego à vida e o medo da morte, o ‘novilho’ chega ao ‘mourão’, onde é derrubado e simbolicamente ‘morto’, pois na verdade, passado algum tempo, retiram o boi de lá e o levam para dentro (...) a distribuição do vinho tinto representando o ‘sangue do novilho’, o que é feito em meio a uma clima de grande alvoroço. Com a distribuição do vinho, encerra-se a parta da cerimônia que é realizada ao ‘pé do mourão’ (...) Então, brincantes e público dirigem-se para o primeiro barracão do boi, a fim de participarem, diante do Altar do Santo, de outro importante momento: a reza – a habitual Ladainha (...) Terminada a oração, inicia-se no barracão uma nova ‘cantoria’, acompanhada do costumeiro coro de vozes, dança e ‘bатуque’. O boi brinca, mais uma vez, para si mesmo, com grande entusiasmo, no seu ‘pedaço doméstico’, na sua intimidade familiar(...)” (CARVALHO, Maria Michol P. de, 1995, p. 150).

⁹⁴Segundo Vasconcelos, sobre a matança como festa de morte: “A festa de morte é simbolicamente o momento final do ciclo de festividade do Bumba meu boi. Toda uma carga afetiva encontra-se nessa festa, em que ‘o boi tem que morrer para que no próximo ano venha um melhor’, conforme explicação dos próprios brincantes. Nessa festa o mito de renovação, que indica que o velho tem que morrer para abrir as portas para o novo que virá, fundamenta todo um ritual (...)” (VASCONCELOS, Gisele Soares de, 2007, p. 23).

⁹⁵Peça de madeira enfeitada de fitas coloridas, frutas, bombons, brinquedos. Feita geralmente para ser parecida com um tronco de árvore. O Mourão, quando é usado em espaço aberto, chega a ter até três metros de altura.

Independentemente de o Boi ser da Ilha, de terreiro ou sem sotaque definido, a presença da resistência ligada à fé, nesse folguedo, é evidente na fala dos informantes e nos fazeres de todas as pessoas envolvidas com a festa do Bumba-meu-boi.

“(...) Eu faço porque eu gosto e o Santo ajuda, eu só tenho a ajuda dos colegas quando eu peço... mas enfim aí eu boto!” (Dona Madalena⁹⁶, 2011, informante).

Dona Madalena é o exemplo desta resistência em que a festa e a fé se combinam. Sua prática não está ligada diretamente com as práticas dos grandes arraiais de São Luís, mas está inserida neste caldeirão de resistência cultural, ligada à religiosidade, em que a dificuldade de botar o Boi faz-se acompanhar da não desistência, pouco importando qual o tamanho do Boi e em qual sotaque ele se enquadra. A dificuldade de botar⁹⁷ a brincadeira a partir da sua rua relação com a fé, tanto nos arredores de São Luís quanto nos grandes grupos de bois que estão na capital é visível:

“(...) se for botar no papel aquilo que o governo repassa (...) às vezes as pessoas pensam: ‘Ah, o governo dá isso... não, a Cultura [Instituição] não dá nada, ela apenas paga pela apresentação (...) quantos turistas não vem aí (...) a gente tem que largar essa concepção que eles dão alguma coisa (...)’” (CARECA, 2011, informante).

⁹⁶ Caixeira da Festa do Divino Espírito Santo na cidade de Alcântara, Maranhão. Em sua entrevista, ela abordou o Boi de mulheres comandado por ela em Alcântara. A matança, no “boi de Malá” (boi de Dona Madalena), consiste na ladainha, café com bolo e na presença de outras danças além do boi. Dona Madalena também organiza a festa de Tambor de Criola, já organizou escola de samba de carnaval, porém hoje só sai no bloco como participante.

⁹⁷ O termo “Botar” é bastante utilizado pelos brincantes do Bumba-meu-boi referente à “Botar uma brincadeira de Boi na rua (...) Organizar, coordenar, arrumar patrocínio e outras coisas tantas que faz o boi urrar!” (REIS, José Ribamar Sousa dos, 2008, p. 43).

3.1.2 São Luís e os bois nas “vitrines”

“(...) porque quando você vai é... CEPRAMA⁹⁸, Lagoa da Janse⁹⁹, Vila Palmeira¹⁰⁰, essas são as vitrines (...) aquilo tudo, você está junto com os grandes, não concordo porque não tem... é... como é que o pequeno vai se desenvolver, né? Quando você não dá sustentabilidade, como aquele boi pequeno cresce, põxa (...) pra ele crescer ele tem que ter um padrinho forte.” (CARECA, 2011, informante).

Na atualidade, o Bumba-meu-boi é a maior festa no estado do Maranhão, e, agora, com a tomada da cidade pelo turismo, sua utilização na propagação da imagem dos festejos populares tomou outras dimensões. A estes arraiais que acontecem em São Luís, iremos chamar aqui de “vitrines”. Nessa seção, vamos abordar a relação das apresentações dos grupos de bois nos grandes arraiais com o esquema turístico organizado pelo governo local, bem como o “apadrinhamento”.

“(...) os grandes são de elite, os que têm um padrinho forte, todos eles tem um padrão realmente... têm mais apresentações à vista, não dá no couro, mas eu convivo dentro de um grande... quando eu não tô aqui, eu tô no Santa Fé, eu tô no Pindaré (...) se eu não tiver um padrinho forte meu preto... a gente sabe que a governadora é... a grande mestra disso aí, de apadrinhar esses bois, ela não tem aquela atenção especial aquelas brincadeiras menores né? Mas esses grandes aí... grande entre aspas porque você vai ao espetáculo do Lírio [Boi Lírio de São João] às vezes é muito... a gente

⁹⁸ Antiga Fábrica de tecidos transformada em centro cultural na cidade de São Luís. Composta por duas áreas, uma destinada à exposição de artesanatos (em espaço fechado) e uma área aberta com uma concha acústica (grande palco em arena), aonde ocorrem shows. No período das festas juninas é montado um grande arraial.

⁹⁹ Um dos maiores arraiais localizado na área nobre da capital de São Luís. “Parque ecológico em torno da mais famosa lagoa de São Luís. São seis mil metros quadrados de área com restaurantes quadras poliesportivas, ciclovias, pistas para Cooper e muito espaço para quem gosta de ar puro e espaço livre. À noite, a orla da lagoa se transforma no lugar ideal para diversão com barzinhos, boates e pizzarias. O local é um grande centro de convivência, com alta frequência de moradores e de pessoas que visitam a cidade. Um dos pontos concorridos é o Mirante da Lagoa, de onde se tem uma abrangente visão de parte da cidade de São Luís.” Secretaria de Turismo do Estado do Maranhão. Disponível em: <http://www.turismo.ma.gov.br/pt/polos/sao_luis/lagoa_jansen.htm> Acesso: 12 de ag. 2012

¹⁰⁰ Parque folclórico Vila da Palmeira, é um espaço destinado para apresentações de grupos folclóricos na cidade de São Luís.

põe toada no cofo, a orquestra bem afinada... aí eu digo: 'Pôxa, esse boi é grande(...) o que é ser boi grande, mas no fundo se você for fazer uma análise e ver que tem o padrinho ali (...) principalmente no Maranhão, se você não tiver alguém forte você não vai em cima, não vai, não vai (...) porque tem os mandados e os que comandam (...)' (CARECA, 2011, informante).

O apadrinhamento forte vai de encontro, contemporaneamente, a uma saída mercadológica e política para o folguedo como representação turística nos grandes arraiais de Vitrine Turística do Maranhão, com início no governo Roseana Sarney (1994). Seu projeto de gestão governamental, construído em dois mandatos, enfocou a Cultura Popular como meio de alavancar o turismo na região, que tomou força a partir da utilização dos festejos populares como “vitrines” do estado do Maranhão. Os festejos, por outro lado, ganharem dimensões cada vez maiores e tomaram outro rumo ao incorporar uma estética do espetáculo mais próxima do carnaval turístico levado pelas escolas de samba, privilegiando os corpos bem torneados, as sonoridades limpas e as toadas mais suaves. Como coloca Andréa Oliveira (2003, p. 119). “(...) É impossível falar de cultura popular no Maranhão sem falar em política, marketing político, poder político (...)”.

Assim, neste espaço turístico – nos arraiais, nas grandes Feiras –, o originário espetáculo do Bumba-meu-boi, denominado o *Auto do Boi*, sofreu algumas modificações, obedecendo a determinadas exigências de empresários para se enquadrar nos espetáculos apresentados nesses grandes arraiais da capital. Suas apresentações geralmente ocorrem em palcos grandes, em ambientes públicos urbanos, distribuídos em centenas de plateias, tendo nestes espaços o tempo de apresentação cronometrado além de agendas lotadas de contratos a cumprir. Por essa razão, a quantidade de danças é diminuída. Essas apresentações nas “vitrines” geralmente são divididas em apenas algumas toadas¹⁰¹ e na dança do boi, tendo cada grupo menos de uma hora de apresentação nos arraiais; muitas vezes a sequência das músicas dos grupos é modificada em função desse tempo, pois não há tempo suficiente para a exibição do enredo do auto. Assim, as apresentações consistem na dança dos personagens com o boi bailante acompanhada de algumas toadas. No encontro com o turismo o folguedo agora toma outros caminhos: o caminho do espetáculo turístico. Nele reduziram-se as apresentações populares a grandes espetáculos de massa. Tal

¹⁰¹Referente à cantiga, cantoria, tom, entoação do Bumba-meu-boi.

adequação se dá com os grupos¹⁰² que participam do grande esquema de “vitrine” destes arraiais.

*“Nestes, como em outros lugares de encontro turístico, é também a boa gestão da ideia de autenticidade que permite **capitalizar identidades**, distinguindo-as das desvalorizantes encenações turísticas e, paradoxalmente, promovendo-as, por isso mesmo, a lugares de **“autêntico” valor turístico**. Este é um processo contemporâneo frequente que impossibilita a demarcação dos terrenos do turismo, dos estaleiros de fabricação das identidades.” (SILVA, Maria Carneira da, 2005, p. 15 – grifo meu).*

Juntamente com os grandes Bois, que são os chamados “batalhões pesados”, bois de maior tradição, o sotaque que mais se direciona para uma finalidade turística é o sotaque de orquestra, característico de alguns grupos de bois, cuja sobrevivência está vinculada aos fins turísticos dos grandes palcos. Essa “invenção de uma coisa nova” – essa estetização do espetáculo – tem espaço na mídia juntamente com os grandes bois. Aí a presença do grande espetáculo, dos figurinos perfeitos, coreografias e integrantes (principalmente suas índias, brincantes mulheres) com belo “aspecto”, o “bonito”, é aquilo que as audiências “querem ver”.

“Na altura dos acontecimentos é praticamente impossível um resgate histórico, por completo, deste folguedo. Mas preservar o mínimo necessário do básico do espetáculo cômico popular, é vital para este símbolo maior da maranhensidade, permanecer vivo e vibrante, no seu trajeto inquestionável da Maior Manifestação Cultural do Maranhão” (REIS, José Ribamar dos, 2008, p. 40).

¹⁰² Somente os grupos folclóricos que estão regularizados na Receita Federal e em outros órgãos oficiais, podem receber recursos dos poderes públicos. Caso contrário os mesmos são punidos pela Lei de Responsabilidade Fiscal.

3.1.3 O Boi Lírio de São João: um pé lá e outro cá

“(...) brincar boi nunca brinquei, mas a questão do boi foi a promessa que eu fiz pra São João, aí eu prometi, se ele fizesse a graça que eu pedi, eu botaria um boi enquanto eu tivesse.” (SILVA, José Ribamar dos Reis, 2011, informante).

O Boi Lírio de São João está dentro do que chamaria nas divisões dos Bumba Bois maranhenses, como sotaque de orquestra. Tem doze anos de existência, foi fundado na cidade de Rosário ¹⁰³, depois foi transferido para São Luís; sua sede está localizada provisoriamente na residência de seu mentor, José Ribamar dos Reis Silva, conhecido carinhosamente por Seu Zeca¹⁰⁴.

“(...) de levar boi pra lá e levar bois pra cá, aí eu transferi o boi pra São Luís e botei a sede provisória aqui na minha residência, na Rua caminho da boiada (...)” (SILVA, José Ribamar dos Reis, 2011, informante)

O grupo já chegou a ter cento e vinte pessoas brincando neste boi. Atualmente o grupo é composto por noventa e cinco integrantes. A musicalidade é de responsabilidade de cinco músicos nos metais¹⁰⁵, três músicos nas cordas¹⁰⁶, cinco músicos nos instrumentos de percussão e três cantadores os músicos seguem o comando de “Careca” (Wagner de Cássio

¹⁰³ Rosário é uma cidade localizada a Oeste do estado do Maranhão.

¹⁰⁴ Seu Zeca, antes de ter o Boi Lírio de São João, liderou um grupo de Dança Portuguesa na cidade de Rosário. Esta dança faz parte da diversidade de danças em São Luís, e traz esse nome pois tem como referência os trajes da corte portuguesa. Geralmente é executada em pares, seus adereços trazem apliques de bordados, perucas, luvas e leques; os participantes dançam ao som de fados, viras e músicas de Roberto Leal.

¹⁰⁵ Relacionado aos instrumentos de sopro do tipo trombone, trompete e trompa.

¹⁰⁶ O Banjo é um dos instrumentos utilizados.

dos Santos) o cantador¹⁰⁷ e amo¹⁰⁸ do Boi Lírio de São João. O Boi Lírio de São João gravou até o ano de 2011 cinco CDs

“Nós já fizemos cinco CDs, já temos 6 anos que a gente não faz, talvez até DVD com poderes de Deus, da Virgem Maria e São João(...)” (SILVA, José Ribamar dos Reis, 2011, informante).

O grupo das índias¹⁰⁹ é composto por trinta e quatro mulheres. Outros personagens que compõem o espetáculo do Boi Lírio de São João são dezesseis vaqueiros, dezesseis campeadores, uma burrinha, dois bois, o Pai Francisco e a Mãe Catirina¹¹⁰.

“Além do São João tem várias apresentações periódicas, às vezes aparece um hotel ou um Congresso, é a gente faz apresentação (...) para o turismo, pra gente que está participando do Congresso.” (SILVA, José Ribamar dos Reis, 2011).

Acompanhei o Boi Lírio de São João ao longo de uma grande parte do período junino do ano de 2011. Suas apresentações consistiram tanto nos grandes palcos da Ilha de São Luís, que chamamos de grandes “vitrines”, quanto nos bairros mais afastados do centro da cidade, por exemplo, no pequeno arraial no Bairro de Fátima, com ruas pequenas e pouco movimentadas, em ambientes mais familiares.

Levando em consideração o que Maria Carneira da Silva (2005) coloca, quando nos remete aos ambientes turísticos como sendo “capitalizadores de identidades”, é possível

¹⁰⁷ Termo referente ao “autor das toadas [músicas do boi], solista, o amo [do boi].” (NETO, Azevedo Américo, 1997 apud OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 126).

¹⁰⁸ Segundo José Ribamar Sousa dos Reis, Amo significa: “Nem todo amo é dono ou líder do conjunto. Com valorização extremada do amo-cantador, esta personagem ganhou enorme espaço na brincadeira do Bumba-boi, passando a ser a celebridade maior. Tradicionalmente denominava-se - amo- o dono do Boi, o fazendeiro. Em alguns grupos a mesma pessoa faz o papel dos dois, em outros são totalmente diferentes (...)” (REIS, José Ribamar Sousa dos, 2008, p. 41).

¹⁰⁹ “Personagem surgida há poucos anos. Moças vestindo tangas e adereços, também de penas, nos pulsos e tornozelos (...)” (NETO, Azevedo Américo, 1997 apud OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 127).

¹¹⁰ Mãe Catirina ou Catirina é “mulher de Chico [Pai Francisco], usa máscara, na maioria das vezes, de pano, representada, originalmente, por travesti.” (NETO, Azevedo Américo, 1997 apud OLIVEIRA, Andréa, 2003, p. 126).

considerar que esta capitalização realmente acontece, mas é um processo lento e não é assim tão simples de identificar, principalmente quando se trata destes grupos que estão na fronteira entre o popular-espetacular e o propriamente popular.

“Toca meu boi de zabumba

Toca meu boi pandeirão

Toca meu boi de orquestra

Matraca e costa de Mão (...)

Chegou o meu boi da fronteira de ouro

Não bate ferro no touro

Este é o Lírio de São João (...)”

(Toada do Boi Lírio de São João-Autor: Careca – grifo meu)

3.2 EM BUSCA DOS OUTROS BICHOS DO BOI: A IMPORTÂNCIA DOS INFORMANTES

“Já saíram vários bichos, já saíram... já mostramos cachorro, já mostramos onça, já mostramos gato esse... tatu aí a gente já mostrou zebra, já mostrou leão... a cada ano a gente estuda pra sair um.” (AZEVEDO, Macelino, 2011, informante).

Durante o trabalho de campo, realizado em São Luís, fui surpreendida com uma bela novidade através de contacto com outros antropólogos que me apresentaram Jandir Gonçalves, um apaixonado pela cultura popular e diretor da Casa de Nhozinho¹¹¹. Esta

¹¹¹ Casa de Nhozinho é um espaço cultural localizado no centro histórico na cidade de São Luís. Um espaço que abriga amostras da produção da cultura material do maranhense, no seu dia-a-dia: tipos populares em miniatura; brinquedos de criança, como roda gigante, avião, marionetes, carrinho, carroça, também em miniatura; bonecos de carnaval; veículos de locomoção, como carros de boi e canoas; teares e outros instrumentos de trabalho; ervas usadas para curar doenças; artigos para decoração em barro, ferro, material

novidade abriu-me os olhos para os outros bichos do Boi e para a vertente que nos levaria a entrar um pouco mais no que os grandes Bois da Ilha de São Luís tinham para oferecer durante o meu curto e intenso trabalho de campo no Maranhão. Fiquei curiosa em conhecer essa vertente dos bichos do Boi, pois para mim não era uma simples coincidência.

Cheguei ao Maranhão comentando, com todos que cruzavam meu caminho, que existia um Jabuti em troca de um Boi. A minha surpresa foi que ninguém se espantou com a tal “novidade”. A segunda surpresa foi saber da existência de outros bichos presentes nas brincadeiras de Boi. Quem me deu essa informação foi o professor Ferretti, com quem compartilhei uma boleia para o terreiro da Casa de Mina. Nessa ocasião, o professor Ferretti, ao saber de minha pesquisa sobre o Jabuti-Bumbá, me sugere procurar Jandir Gonçalves, pois seria ele quem saberia sobre os outros bichos do Boi.

O contacto com Jandir foi muito importante para um esclarecimento sobre a diversidade de fazeres da cultura marenhense, e, especificamente, sobre o porquê da inserção da rota dos outros bichos do Boi no meu trabalho de campo no Maranhão. Nesse ponto, considerei a possibilidade de que o Jabuti pudesse ser compreendido a partir da aproximação com os bichos do Boi. É evidente que os bichos não terão aqui um espaço maior, mas daremos uma atenção a eles e a seus fazedores e a alguns grupos que possam contribuir para uma reflexão sobre o Jabuti-Bumbá e sua relação com o Boi. Esse percurso se revelou uma aventura foi para mim, uma afirmação do vasto caminho que se abre quando nos enveredamos pelos campos da cultura popular no Brasil, em que as invenções e as novidades nascem a todo o momento ou são “descobertas” por quem as desconhecia, e este era o meu caso.

Jandir Gonçalves foi meu informante mais próximo e meu guia para assuntos da cultura popular maranhense. Abriu seu ambiente de trabalho, seu arquivo e seu tempo para tirar minhas dúvidas e sanar as mil curiosidades sobre os Bois, sobre o que mais teria nas relações de semelhança e de diferença entre os Bois da Ilha¹¹² (São Luís) e os Bois das outras regiões do Maranhão, principalmente no que dizia respeito à Baixada Maranhense¹¹³, área

reciclável, palha. O nome da casa é uma homenagem ao artesão maranhense Antônio Bruno Nogueira, conhecido por Nhozinho, que se destacou pela confecção de rodas de boi feitas de uma palmeira muito utilizada na região, o buriti.

¹¹² O termo Bois da Ilha é o mesmo que Bois de sotaque de matraca, sua origem é a Ilha de São Luís.

¹¹³ A região da baixada maranhense é composta por 21 municípios, dentre eles o município de Santa Helena.

que eu chamaria de interior do estado. O encontro com Jandir levou-me imediatamente a fazer outro roteiro, para além dos arraiais na Ilha e da busca de entrevista com grupos de Boi de São Luís.

Conversei inúmeras vezes com Jandir tentando obter informação sobre a brincadeira dos bichos do Boi. Na conversa com Jandir, já no fim dos festejos juninos e tendo percebido que o Jabuti não se encaixava nas festas de bois dos arraiais, ele me sugere procurar Seu Lourenço, pois eu teria a oportunidade de ver outros bichos dançarem. Parti então em busca de Seu Lourenço Pinto, um dono de Boi da cidade de Santa Helena, na Baixada Manharense. Além do grupo de Seu Lourenço, tive a oportunidade de presenciar, ao final dos festejos juninos do ano de 2011, um outro grupo da Baixada que brinca com bichos, o Boi de Guimarães (um dos bois mais tradicionais e antigos do Maranhão, da cidade de Guimarães)¹¹⁴ que foi se apresentar na Ilha de São Luís. Esse Boi, acompanhado de seu bicho daquele ano – o calango¹¹⁵ – pude vê-lo na capital, embora não tivesse tido a oportunidade de vê-lo bailar.

Entre idas e vindas de Santa Helena para São Luís, em meio às trocas de telefonemas com Jandir, no esforço de ver um bicho do boi bailando em um arraial, fui a busca de Seu Macelino que estava ensaiando com o seu batalhão¹¹⁶ para as apresentações na capital São Luís.

No centro histórico da cidade de São Luís, distante duas ruas de onde eu estava hospedada, quase no encerramento da festa de São João e da estadia do grupo na Ilha, consegui um breve e importante contato com Seu Macelino, amo do Boi de Guimarães. No galpão, onde estava reunido (e também alojado) o grupo do Boi de Guimarães, eu fiquei à espera da conversa olhando para as crianças que brincavam com aquele calango com os olhos feitos de duas lanternas... Enfim, chegou a hora de falar com Seu Macelino e de lhe

¹¹⁴ Sobre o Boi de Guimarães é importante destacar a pesquisa de Ana Stela Cunha (2001) publicada recentemente sob o título *Boi de zabumba é a nossa tradição*. A autora irá apontar que o “Bumba Boi de Zabumba [é] singular por sua ancestralidade afro-ibérica-indígena, atualizando, através da oralidade e da teatralidade, elementos da constituição identitária brasileira”.

¹¹⁵ Designação comum a diversos lagartos de pequeno porte, espécie da família dos teiídeos. Dicionário Houaiss [eletrônico]. Verbete: calango.

¹¹⁶ Referente ao grupo inteiro ou a um grande número de pessoas (boeiros) que pertencem a um grupo de Boi, também chamado de “Tropeada”. O Boi de Guimarães levou no ano de 2011 para os festejos juninos em São Luís oitenta e oito pessoas, mas, segundo Seu Macelino, o grupo contava com cento e vinte e dois integrantes naquele ano.

perguntar, entre outras coisas, sobre a importância daquele bicho para o seu Boi e se eles iriam dançar com o bicho naquela noite.

Infelizmente o bicho – o calango – não dançou na apresentação do Boi de Guimarães naquela última noite de Arraial no espaço (“vitrine”) Maria Aragão. Perguntei então a um integrante do grupo: “cadê o calango?”. E o rapaz me respondeu: “ele ficou em casa hoje (risos)”. Primeiramente veio o desapontamento, pois queria assistir ao espetáculo “completo” tal como vi a dança do papagaio com o boi de Seu Lourenço em Santa Helena¹¹⁷. Mas imediatamente percebi todo o contexto e entendi que realmente poderia não haver interesse nas “palhaçadas” (comédia que envolve os outros bichos) ou que elas não caberiam dentro do cronograma de uma grande “vitrine” no seu último dia de festejo com tantos grupos para se apresentar.

Na entrevista realizada naquele encontro como Seu Macelino, o amo do Boi de Guimarães, perguntei como é que os bichos entram na brincadeira do Boi, e ele respondeu:

“Eles entram em determinado momento, tem gente até que tem as toadas que chamam eles para o meio da roda, tem outros que outras vezes, eles entram de carona mesmo pra fazer desastre com alguma coisa mesmo, com vaqueiro, com Tapuio, com um rajado qualquer. Aí eles fazem aquela palhaçada e... que todo mundo gosta.” (AZEVEDO, Macelino, 2011, informante).

Quando Seu Macelino se refere a “palhaçada” ele nos remete nos remete a um enredo cômico, ou ao que chamamos no início deste capítulo de “auto”. A palhaçada ou comédia está presente em alguns grupos da Baixada Maranhense, a exemplo disto temos o Boi de Seu Lourenço e o Boi de Guimarães. Os termos “palhaçada” ou “comédia” são muito presentes na pesquisa de Luciana Carvalho intitulada *As performances Cômicas no Bumba-Boi*. Em entrevista ao jornal maranhense sobre seu estudo das palhaçadas no Bumba-Boi, ela disse:

“(...) o Bumba-boi maranhense, e a leitura me deixou bastante curiosa de ver esse espetáculo cômico, que era normalmente associado ao auto do Bumba-Boi, e quando eu me refiro ao auto, eu

¹¹⁷ Assunto que será descrito no subcapítulo seguinte.

estou me referindo à trama mais clássica, de Pai Francisco, de Mãe Catirina, que é normalmente o relato que vem nesses livros (...), pois o meu interesse não era exatamente o Bumba-Boi, o meu interesse eram as palhaçadas, as apresentações cômicas da cultura popular, por acaso no Bumba-Boi (...). Eles não têm uma dupla cômica, como Pai Francisco e Mãe Catirina. Na verdade possuem uma equipe. Às vezes são quatro ou cinco palhaços, cada um fazendo um personagem, misturando bichos nessas histórias. São visagens, tem uma porção de coisas. (...) eles não chamam isso de auto, mas sim de matança, comédias (...)" (Entrevista com Luciana Carvalho, Jornal Diário da Manhã, São Luís, 27/06/2004).

Seguindo esse mesmo raciocínio, Vasconcelos (2007) dirá:

*"(...) quando o termo auto do bumba-meu-boi é utilizado nos escritos sobre o tema, diz respeito, principalmente, à história do **conflito do desejo de Catirina que quer comer a língua do boi preferido do patrão** [grifo da autora]. Essa história passa a ser o fio condutor para a trama dos autos, enquanto que, os termos matança, comédia, palhaçada e doidice fazem referências não só às tramas equivalentes a esse roteiro básico, mas também às outras tramas desenvolvidas na brincadeira, que tem o boi ou outro animal – às vezes o carneiro – como destaque (...)" (VASCONCELOS, Gisele Soares de, 2007, p. 20 – grifo meu).*

Pelo que entendi os bichos do boi não são mesmo uma "novidade" e ao que me parece são mais um elemento da chamada comédia, palhaçada, variantes do chamado o enredo do auto. Não se tem informação se os outros bichos do boi já existiam desde a origem da brincadeira do Bumba-meu-Boi, mas Mário de Andrade já citava Ema e Urubu nos seus estudos sobre Danças Dramáticas no início do século XX, e, nas conversas com os informantes, dizia-se que a brincadeira com outros bichos existe desde o início das brincadeiras com bois.

A este respeito destacamos o comentário de Reis (2008) ao referir-se ao Bumba-meu-boi urubu. De acordo com o autor, esse grupo segue o sotaque da Baixada ou Pindaré,

“(...) sediado na cidade de Viana [...] traz uma personagem denominada de Urubu, com sua indumentária feita de estopa, tingida de preto, elemento tradicional no conjunto dramático do Bumba boi naquela região maranhense.” (REIS, José Ribamar Sousa dos Reis, 2008, p. 44).

Essa diversidade de expressões da brincadeira do homem com os bichos não cessa com os festejos do ciclo junino, há ainda a presença do cordão dos bichos¹¹⁸ nos outros ciclos festivos no maranhão.

Na busca pelos bichos do boi, tive contato com imagens e arquivos cedidos pelo informante Jandir Gonçalves. Neles pude ver bois gigantes, máscaras as mais diversas, outros bichos – urubus e outros pássaros, zebra, tucano, jacatuba (jacadé misturado com tubarão), calango que podia ser um dinossauro etc. Trata-se de um mundo ainda não desbravado pelos pesquisadores, que até agora recebeu apenas algumas pinceladas em torno desse festejo.

“(...) Ainda com relação à música, se nota a presença de expressões, aboio e toadas de pique, similares às do Bumba-meu-Boi (...) com relação a confecção do pássaro, observam-se que o mesmo tem capoeira (carça) em buriti e cipó, igual aos dos bichos encontrados em alguns grupos de Bumba-meu-Boi como: carneiro, garça, papagaio, burrinha, canário e o próprio boi (...)” (OLIVEIRA Lenir, GONÇALVES, Jandir, 1997, s/p).

São variantes que vão desde a festa de cordão de bichos, que fazem alguma referência ou aproximação com as festas do boi, aos bois de mulheres, festas de sereias, sapos, fadas.

¹¹⁸Segundo Luís da Câmara Cascudo, o Cordão de Bichos é “Dançado na época das festas juninas na Amazônia e conhecido também em outros lugares do Brasil, onde o cordão sai no Carnaval. O cordão de Bichos, grupo com fantasias e máscaras de animais também se apresenta em cidades do interior de São Paulo durante o carnaval. Denominado inicialmente Arca de Noé, foi idealizado por operários da Fábrica São Martinho, em Tatuí, de famílias nordestinas que ali passaram a viver. Com o tempo, o conjunto carnavalesco foi se transformando, e passou a denominar-se Cordão de Bichos. É formado por mais de cinquenta figurantes, sempre personificando os mais diversos animais, além de outras personagens, como anões, gigantes, bruxas etc. (...)” (CASCUDO, Luís da Câmara, 2002, p. 158).

“Quando eu me entendi aqui em Alcântara, teve tudo isso, aqui em Alcântara as coisas eram muito pesadas, e teve boi de mulher, boi de criança, teve boi de tudo... boi dos idosos... aquele tempo de São João eles inventavam brincadeira do bode, de sapo, de sereia... tudo eles inventavam, na época de São João... e tinha menos gente, hoje tem mais gente e acabou tudo. Hoje não tem mais nada, só querem saber de beber e fumar e tomar cachaça... mas antigamente tinha tudo isso, tinha brincadeira de bode, tinha Cacuriá, brincadeira de Sereia, tudo isso conheci brincando boi tinha... de carneiro também (...)” (GOES, Raimundo¹¹⁹ João, 2011).

Durante a entrevista com Jandir Gonçalves, fui informada de que a Casa do Maranhão, localizada no centro histórico de São Luís, seria o lugar (trata-se de um museu folclórico) onde estaria abrigado um grande acervo de vestimentas, alegorias e instrumentos musicais do Bumba-meu-Boi. De acordo com o informante, a probabilidade de encontrar os bichos do boi e mais informação sobre o uso destes brinquedos no folguedo estaria ali.

Seguindo a informação fui até lá, tentando aproveitar ao máximo o tempo curto de pesquisa de campo, mas infelizmente encontrei o museu de portas fechadas. Consegui entrar, mas não pude fotografar e tampouco ter acesso ao acervo, que estava uma bagunça. Ninguém sabia me dizer se os bichos estavam lá.

Este museu é um dos destinos dos bichos. Sua característica efêmera reside no fato de que os bichos, depois que se brinca com eles, podem ser entregues às crianças, ou vendidos para outros grupos ou para a Fundação de Cultura, exemplo disso foi o que aconteceu com alguns bichos do boi de Seu Lourenço que foram vendidos para a Casa de Cultura do Maranhão.

¹¹⁹ Raimundo João Goes, mais conhecido como Seu Raimundo Gostoso, tem 83 anos e nasceu em Alcântara, Maranhão, Brasil. Foi Amo do Boi Recordação na cidade de Alcântara por quatro anos, e botou bichos do boi juntamente com a brincadeira de boi. Raimundo vem de uma família de músicos e de brincantes de Bumba-Boi.

E a brincadeira de Seu Lourenço com os bichos do Boi começou...

*“(...) depois que o Zé Ramos, que foi o meu mestre que se afastou... ele dizia que era pra nós parar com a brincadeira, para ficar com a fama. Porque se nós conseguíssemos sem ele ia decair, porque ele que era o inventor, ele que criava e ele já tinha encostado e a gente podia continuar pra frente e se a gente fosse fazer igual ao que ele fazia aí a gente ia derrotar a brincadeira, ia se acabar com o nome de ‘não prestou mais’ (...) aí depois que ele se afastou a Dona França resolveu levantar a brincadeira pra pagar uma promessa que ela devia no São Pedro né, pró padroeiro (...) então ela ‘tava preocupada porque ela não tinha quem criasse as ideias. Aí eu disse pra ela que eu fazia... ‘Seu Lourenço, tem certeza?’, aí eu digo: ‘Eu tenho, tá na minha cabeça as ideias’, aí ela chamou o pessoal e nós fomos ensaiar o boi. Eu tinha um irmão que era cantador do boi que era o João Pinto. E o grupo tava todinho lá mesmo, só faltava era o Zé Ramos que era o autor de tudo. Mas eu tava por debaixo da capa né? Sabia que eu sabia fazer, aí nós enfrentamos. **Aí eu fiz vários esqueletos como o que ele nunca tinha feito eu fiz logo gavião, eu fiz onça, fiz papagaio, fiz macaco... tudin [tudinho]... aí eu fui brincar boi pra lá. Nós era acostumados fomos até São Pedro, pagamos a promessa e viemos... quando nós chegamos a notícia ‘tava [estava] que o boi ‘tava [estava] muito bom de comédia, de apresentação e tinha vários esqueletos que nunca tinham usado lá nesse boi e em boi nenhum por aí. Então o Zé Ramos combinou aí com os maiores, com os políticos não é, para os que tinham condição pra irem... falar pra nós ir brincar o boi em Santa Helena justamente aonde ele já ‘tava [estava] morando, para olhar mesmo, pra ver se a minha ideia ‘tava melhor que a deles... eles contrataram e nós viemos (...) quando nós paramos ele perguntou se ele podia dizer ao público que se sentia orgulhoso que tinha deixado um discípulo que era eu (...) aí eu fiquei na profissão fazendo e cada vez inventando mais (...)’**” (PINTO, Lourenço, 2011, informante – grifo meu).*

3.2.1 O Boi de Seu Lourenço e a bicharada: como dançam os outros bichos

*“Esse ano nós temos é a apresentação da Dança do papagaio, então nós temos o CD da música do papagaio (...) música de Pinduca¹²⁰ um cantor paraense. **Então essa música é para esse camarada no palhaço dançar com o papagaio** (...) aí a música sai, o papagaio vem, eles veem dançar na hora que vai encerrando a música do papagaio que... o pessoal aplaude. Aí chega outro palhaço, aí tem a música do Aldair José, encaretado num Fofão¹²¹ (...) (PINTO, Lourenço, 2011, informante – grifo meu).*

A aventura em busca da dança dos bichos do boi em meu trabalho de campo se deu de forma muito rápida e intensa, através da indicação do informante Jandir Gonçalves, para que eu pudesse participar, no dia 30 de junho, dia de São Marçal, da apresentação do Boi de Seu Lourenço, no município de Santa Helena, localizado na região da baixada maranhense, 128 quilômetros distante de São Luís, capital do Maranhão. Aceitei a indicação, pois imaginava ser esta a minha oportunidade para ver os bichos bailarem no festejo do Boi e para conhecer de perto essa rica variante do enredo.

Entrei em contato por telefone com seu Lourenço, que me deu as coordenadas para chegar até sua comunidade. Foram seis horas de viagem utilizando ônibus, barco e van. Saí da capital, São Luís, às seis da manhã e cheguei ao meio dia na comunidade de Morada Nova, no município de Santa Helena, onde se encontra a sede do Boi Capricho de União e a casa de Seu Lourenço, casa de tijolos de uma gente muito simples e hospitaleira. Durante sete horas, desde o momento em que cheguei até à hora da apresentação do Boi, às 19h00,

¹²⁰ Pinduca nasceu no Pará, seu nome surgiu por conta de um chapéu folclórico que começou a utilizar no final dos anos 1950 e desde então ficou com esse nome. Esse chapéu virou sua marca registrada e Pinduca coloca nele diversos enfeites e objetos decorativos em suas apresentações. Pinduca canta o ritmo Carimbó, que vem da cultura indígena, mas foi modificado com a chegada dos escravos e dos europeus. Pinduca, além de ser o rei do carimbó, inventou a lambada, o xengo, o lári lári e também o sirimbó (fusão de carimbó com sirirí – outro ritmo paraense).

¹²¹ “Fofão” é o nome do personagem característico dos carnavais do Maranhão, presente também nas comédias do Bumba-Boi. Sua vestimenta é como macacão largo e colorido. “Encaretado no Fofão” se refere a uma careta, uma máscara, que veste o rosto do personagem.

fiquei a conversar/entrevistar Seu Lourenço, para tentar entender como se faz bailar outros bichos do boi. A casa de Seu Lourenço respira o folgado do Boi: em cada canto um adereço, um instrumento, um esqueleto; a máquina de costura onde são feitas as vestimentas. A mesma coisa no seu “Clube São João”, um pequeno anexo da casa onde acontecem os ensaios, a construção dos adereços (a vestimenta feita por sua mulher Margarida) e algumas apresentações de seu grupo. Tudo respira a Boi.

Seu Lourenço é construtor de boi e de bicho, e o dinheiro que ganha é investido no boi e nos bichos; toda a sua família está envolvida com isso.

O Boi de Seu Lourenço, que se chama Capricho de União, tem setenta e dois componentes, quatro cantores, oito zabumbeiros (integrantes que tocam os instrumentos de Zabumba), cinco retintas, que batem o ritmo de pandeiro, e mais dois pandeiros. Os dançarinos são compostos por vaqueiros de fita e dezesseis Tapuias. O ritmo deste Boi é Zabumba, mas, como diz seu Lourenço, tem também em sua musicalidade, o “balanço” do ritmo de orquestra.

“(...) nós temos dois ritmos, nós temos o ritmo de Zabumba natural mesmo, e temos o ritmo do balanço, do batuque de orquestra. Só não tem o sopro, mas o batuque é no ritmo do bombo de orquestra, nós temos o tambor onça que faz a música de orquestra, nós temos a retinta que faz a comparação do banjo¹²²(...) então é outro ritmo... tem umas bailarinas que faz as danças do balanço tudinho. São dissésseis [dezesseis] Tapuia... nós faz a abertura do Boi no ritmo de Zabumba, sai quatro cantigas no ritmo de Zabumba. O boi já tão brincando os dois boi, já tão brincando, aí para, aí entra o ritmo de orquestra. Ai canta três ritmo de orquestra. Parou, bota ritmo de zabumba, parou, bota duas de orquestra. Aí venceu os vinte minutos canta a despedida e tira pra fora (...)” (PINTO, Lourenço, 2011, informante).

A fala de Seu Lourenço nos remete também a apresentação, principalmente nos arraiais nos quais seu grupo participa. A frase “Ai venceu vinte minutos” se refere ao tempo cronometrado que os grupos têm para se apresentar nestes espaços.

¹²² Instrumento do ritmo de orquestra.

“(...) Quando é competente a arraial que dá de fazer a comédia aí nós leva, se tiver espaço de uma hora e meia pra brincadeira... de duas horas, aí nós leva, porque tem muita gente que gosta e muito da comédia, agora no arraial não faço porque não tem espaço, só dão pra gente vinte minutos de apresentação, se meter uma comédia não dança a brincadeira toda, não faz as danças (...).” (PINTO, Lourenço, 2011, informante).

A comédia ou matança às quais Seu Lourenço se refere dizem respeito ao que, na literatura consagrada, chama-se de “auto do boi”. Na matança, a presença de outros personagens é de extrema importância para a riqueza dramática da brincadeira, quando então outros bichos vêm dançar juntamente com os palhaços vestidos em Fofões. A comédia é a hora da surpresa da apresentação. Muitas vezes nem mesmo o próprio batalhão (o grupo) sabe qual será o bicho e qual será a história daquele ano.

“(...) Isso é ensaiado aqui, depois que nós fazemos o esqueleto desses objetos, aí de noite nós fecha a casa, vamos aqui para o barracão chama os meninos e vamos ensaiar eles, bota as músicas baixinho com as portas tudo fechada. Aí nós vamos ensinar eles, quem vai andar dentro de urubu, quem vai se deitar pra ele beliscar, quem vai dançar, ensinar o menino dançar... não é no dia do ensaio (ensaio do Boi), aqui ninguém sabe como vai ser nossa comédia, é uma traição. Porque no dia que o boi brinca... aí vem ‘rapaz esse ano vou lá ver qual é a ideia deles’ (...) no ensaio só sai as cantigas dos cantores, aquelas cantigas pro batalhão aprender pra cantar e a assistência fica em dúvida ‘o que é que vão apresentar?’ (...) só os cantores que sabem porque nós temos que dizer pra eles (...), só as cantigas que é ensaiada (com cantadores do boi) mas não fala no nome dos objetos que vai sair (...)” (PINTO, Lourenço, 2011, informante).

Seu Lourenço Pinto também é construtor de Bois e bichos (do corpo, da carcaça, esqueleto ou capoeira), e de caretas (máscaras grotescas) para a comédia. Ele constrói não somente para seu grupo, mas também para outros grupos. O preparo do material para a construção dos bois, bichos, e caretas envolve desde o buriti (a madeira) até a utilização de papelão, tecidos, e a tinta para a confecção das alegorias. Além da construção dos bichos, Seu Lourenço cria a história da matança/comédia, é palhaceiro e tocador de tambor onça (cuíca) na apresentação do boi. Seu Lourenço tem como parceiros sua família (esposa, filhos

e netos), seja na confecção e manutenção das vestimentas e dos instrumentos seja nos ensaios e manutenção do grupo durante e após as apresentações. Nas toadas, na construção da comédia e das alegorias, principalmente dos bichos e caretas, Seu Lourenço conta com a parceria de “Zé Orelha”. No bordado do couro do boi e de algumas vestimentas a parceira é a irmã de Zé Orelha, a bordadeira Marizá. A apresentação que tive a oportunidade de acompanhar durante o trabalho de campo em Santa Helena foi em homenagem a Marizá. A apresentação aconteceu na rua, em frente a casa da bordadeira, e foi destinada a seus familiares de Marizá e à comunidade de Santa Helena. Teve início às 19h00 com todas as toadas do Boi, seguida da apresentação da comédia com os personagens e bichos do boi. Após a comédia, aconteceu a cantoria de outras toadas com cantadores de outros grupos. A festa terminou às duas da madrugada.

Abaixo, segue umas das toadas cantadas naquela noite, e a preferida de Seu Lourenço. Essa toada explicita um embate de Seu Lourenço com um regente de um grupo de boi que comentou que, por ele [o boi de Seu Lourenço] ter o balanço de um boi de orquestra, estaria vendido, e por isso teria decaído. Seu Lourenço responde a esse comentário na toada:

*“Uma pessoa andou falando de mim
Andou comentando que eu já estou decaído
Ó meu amigo como tu está enganado
Se eu estou no boi balançado
(...)
Você devia me tratar de outra maneira
Porque foi nesta brincadeira que tu começou tua profissão
**Pode ser boi de Zabumba, de orquestra ou pandeirão
Pode ser boi de Matraca, ou então Costa de Mão
Sobre este assunto eu penso muito positivo
Eu só tenho um objetivo que é festejar o meu São João”***

(Toada de Zé Orelha – grifo meu).

O Jabuti e o Boi: olhares divergentes

“(...) o Boi pra mim, o verdadeiro boi mesmo é essa coisa do Maranhão, aquele de Parintins já é uma mistura de Boi... o Boi do Maranhão é o grande lance mesmo, aquela coisa que é o Bumba meu boi, que é o real mesmo né?! Foi de onde surgiu as histórias e tal...aí eu digo: ‘Pois é, é a nossa relação, aqui muito forte, o que a gente tem de cultural mais forte aqui é o cipó, né?! É o Daime...’ que pra até hoje eu chamo de cipó, mas é o... aqui na rua, é prós brancos já é o Daime né?! E o Daime quem trouxe pra cidade foi o mestre Irineu que também era maranhense... aí eu digo: ‘Ô rapaz, olha essa relação do Maranhão aí com o Acre, como vai dá uma coisa legal.’ Aí, eu lembrei que o mestre era do Maranhão, e o Jabuti tem essa relação, essa referência com o Boi (...) é claro que o Boi, o Bumba meu boi tem aquela história e tal, mas por outro lado tem um boi aqui também, o nosso boi do dia a dia que tá comendo pasto e dando cria e procriando... e é mais fazendeiro querendo mais terra desmatada e tal... eu também vejo esse boi né?!Aí esse boi querendo mais pasto e o jabuti como símbolo de resistência, querendo proteger a floresta né (...)” (FARIAS, César, 2011, informante – grifo meu).

“O auto do boi, eu vejo como resposta do povo, já o Jabuti, o bicho para a floresta, como signo de resistência, histórias místicas. O Jabuti-Bumbá trás elementos da cultura acreana. (MARTINS, Carla, 2011, informante – grifo meu).

“(...) O Jabuti-Bumbá que vem na esteira do bumba meu boi do Maranhão é ao mesmo tempo uma proposta de substituir as brincadeiras ‘com bois’, símbolo de destruição da floresta, utilizando a imagem do animal jabuti como símbolo de preservação das matas amazônicas.” (FARIAS, Silene, Entrevista, 2008, informante – grifo meu).

3.3. O JABUTI-BUMBÁ E O BUMBA-MEU-BOI: O QUE FAZ DANÇAR OS DOIS BICHOS

*“Jabuti bailou com o boi
Bumba boi do Maranhão (...)
Jabuti olhou pro boi
E antes do boi perguntar
Jabuti foi respondendo
Eu também sou um Bumbá”.*

(Cipó Escada Letra e música: César Farias e Bab Franca)

Vale ressaltar que o Acre tem uma colonização de origem prioritariamente nordestina, e, ainda que as festas e os folguedos de rua a ela relacionada sejam inexpressivos, é nessa referência que os idealizadores do Jabuti-Bumbá vão buscar suas referências.

*“(...) quando a gente era criança (...) na época do 24 de Janeiro que era com a Auzira Assunção... era um [boi] da cara da Preta que na época de festa de São João, no Arraial saia dali (...) Dona Auzira Assunção era a Diretora do 24 de Janeiro[colégio], adorava folgado (...) A Dona Auzira Assunção influenciou muito, porque **todas as apresentações folclóricas e do nordeste, a Dona Auzira Assunção fazia um resumozinho e apresentava pra gente porque ela tinha descendência também nordestina né? Então, também tinha o vermelho, o azul... encarnado, as Pastorinhas, o Boi da Cara Preta, um Boi grande, ele vinha atrás dos meninos, era um boi grande e corria atrás da gente (...) ele vinha agitar (...) era um boneco todo preto com a cara preta e tudo. Eu acho que a gente inconscientemente e por uma questão de sincronia a gente faz o batizado no Maria Angélica, que hoje é Maria Angélica, antigamente era 24 de Janeiro, exatamente aonde nós, participando do primeiro folgado que foi com Dona Auzira Assunção (...)ela adorava fazer os arraiais com as fogueiras, como os folguedos, com ciranda... tinha tudo, tinha forró com triângulo, com zabumba, com triângulo e com sanfoneiro, era forró pé de serra mesmo (...) eu acho que o Jabuti nasce disso aí, eu acho que a verdadeira influência do Jabuti é aí, porque quando eu e a Silene começamos a pensar o Jabuti, na verdade é um Boi né? A minha ideia era um Boi, depois a Silene veio e disse: ‘Não, vamos fazer um Jabuti, porque vamos trazer pra nossa realidade cultural (...) o sêmen, a***

fecundação nasce nesse Boi da Cara Preta, eu tenho certeza, que é o Boi da cara Preta (...)
(FRANCA, Bab, 2011, informante – grifo meu).

O Jabuti-Bumbá, ao contrário do Boi-Bumbá, não é focado em um auto; sua apresentação, sua brincadeira acontece em forma de cortejo, onde brincantes, estandartes, fantasias, músicas contam a história do imaginário popular acriano e da realidade do Acre. Neste folguedo não é São João o Padroeiro da brincadeira mas sim Nossa Senhora Seringueira, ligada ao passado histórico de luta pela tomada do território das mãos dos bolivianos.

Como já foi comentado nos capítulos anteriores, na história do Acre não há envolvimento da mão de obra escrava, e mesmo a presença negra no estado do Acre se deu de forma quase invisível, fazendo-se notar somente através de alguns poucos maranhenses que trabalhavam com a extração da borracha (caso de Irineu Serra e seus irmãos). Por outro lado, a importância econômica da pecuária é um processo muito recente no Estado. Assim, a contradição principal não é a do trabalhador cativo (escravo negro) e o seu “dono”, mas sim a do trabalhador que, para garantir sua sobrevivência, precisou impedir a destruição da mata – lugar que garante seu sustento –, representada pela pecuária extensiva e, com ela, a extração desenfreada de madeira.

Ao relatar e ligar a história do Acre com a luta contra o símbolo do Boi como arquétipo de destruição, traremos aqui a título de exemplo deste processo, através do movimento cultural do Acre em resposta à morte do sindicalista Chico Mendes, a peça de teatro intitulada *Tributo Chico Mendes*¹²³, encomendada ao dramaturgo carioca João das Neves¹²⁴ pela Fundação de Cultura do Acre.

Na peça, é narrada a morte de Chico Mendes mas também é focada a luta coletiva dos seringueiros pela conquista das áreas extrativistas.

¹²³ Segundo Calixto “(...) é texto documentário encomendado a João das Neves no mês de dezembro de 1988, ano da morte do sindicalista Chico Mendes em Rio Branco-Acre. Dizemos um por que à peça do autor carioca são somadas mais algumas que nascem sob esse processo: a encomenda. A solicitação do texto ao dramaturgo foi feita pelo Conselho Nacional dos seringueiros e a Fundação Cultural do Acre, cuja presidência, à época, encontrava-se sob os cuidados de Francisco Gregório Filho, também integrante da história do teatro em Rio Branco (...)” (CALIXTO MARQUES, Maria do Socorro, 2005, p. 182).

¹²⁴ Diretor de teatro que participou da Fundação do CPC e do Grupo Opinião (1964-1986), grupos de grande participação política e teatral, no período da ditadura militar no Brasil.

“(...) O Tributo [a Chico Mendes] é um texto que se nutre da ideia da maternidade, cuja materialidade faz uso de um dos folguedos considerados como a dança semidramática mais popular do país: a dança do bumba-meu-boi. Não é a voz de Chico que prepondera na peça, mas a voz da mata, da floresta amazônica, da mãe seringueira que escapa nas toadas, como a cantada pelo repentista e os demais que amarram as várias cenas do documentário (...)” (CALIXTO MARQUES, Maria do Socorro, 2005, p. 186).

Aqui a referência ao folguedo do Bumba-meu-boi é presente na narrativa de Calixto, que destaca, na peça, a cena do *empate*, a terceira toada que relata a louvação ao comércio do gado. Nesta cena, o Bumbá se rebela e chifra os integrantes para salvar a floresta; aqui, o Bumba-boi dança no empate a favor dos trabalhadores extrativistas. Essa inversão simbólica torna clara a ideia de resistência ao enfatizar a referência ao folguedo como incitação à luta através da dança.

“Bumba-meu-boi

Cavalo Marinho

Vem que vem chegando

Bem devagarinho

Meu boi brincante

Flor da manhã

Bota já pra fora

Esses integrantes

Bumba meu boi

Cavalo Marinho

Vem que vem chegando

À luta de mansinho

Meu boi estrela.

Sol e Luar

Dançaremos esse empate¹²⁵

¹²⁵ O Empate consistia na reunião de homens, mulheres e crianças, sob a liderança dos sindicatos, para impedir o desmatamento da floresta, prática que se tornaria emblemática da luta dos seringueiros. Os Empates tiveram

Pra mata preservar.”

(Tributo a Chico Mendes in CALIXTO MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro, 2005, p. 200-201 – grifo meu).

No trecho da peça que relata os interesses dos grupos dos latifundiários é utilizada como recurso para essa cena a toada e a dança do bumba boi “(...) Inicialmente, a cantiga interrompe a voz *off* e atribui a voz dos brincantes à daqueles que seguem e vivem da trilha do gado, os latifundiários (...)” (CALIXTO MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro, 2005, p. 198), que são os grandes proprietários que detém os recursos e possuem grande influência política e econômica. Do ponto de vista simbólico, o boi nas vitrines (expressão criada por mim inspirada na fala de um dos informantes que abre a seção 3.1.2, ao referir-se aos grandes arraiais da cidade de São Luís como vitrines) é o boi dos latifundiários, dos grandes proprietários da terra, aquele que ocupa mais espaço, ganha visibilidade e apoio do poder público e corresponde às políticas conservadoras cuja raiz se encontra na bancada ruralista do governo do estado e do governo federal. Deste modo, simbolicamente, os grupos de Bois que são menores, como o Boi de Santa Helena e vários grupos de Bumba-Boi do interior do estado do Maranhão que não entram nas vitrines e nas categorias explicativas, remetem aos pequenos proprietários que dependem imediatamente da terra e dos animais para sobreviver. É nessa relação simbólica que o boi enriquece alguns (o boi gordo) à custa de outros, os outros bois, aqueles que não participam das “vitrines”, os bois magros...

“Êta boi, olha o boi

O boi bumba

Vamo essa mata

Queimá

Ei bumba

Êta boi, olha o boi

O boi bumbá

um papel decisivo na consolidação da identidade dos seringueiros e essa forma de resistência acabou por chamar a atenção de todo o Brasil, sobretudo após o assassinato de seu amigo Wilson Pinheiro em 21 de julho de 1980. (PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter, 2009, p. 152).

Vamo nesse pasto

O boi botá

Boi bumbá

Êta boi, olha o boi

O boi bumbá

O seringueiro

Daqui expulsá

Êta boi, olha o boi

O boi bumbá

Os besta dos índios

Vamo matá

Oi bumba

Êta boi, olha o boi

O boi bumbá

O inferno aqui

Vamos plantá

(CALIXTO MARQUES, *Maria do Perpétuo Socorro*, 2005, p. 198 – grifo meu).

O Jabuti-Bumbá surge para combater a imagem do boi (da pecuária extensiva), aquele inserido no contexto da abertura da floresta Amazônica para a criação de grandes fazendas, e ao mesmo tempo vem para bailar com o boi artefato, o boi alegoria, e é aqui que a mesma voz de incitação – Bumba – nos remete ao elemento de resistência/sobrevivência de um povo e suas práticas – os extrativistas, os pequenos proprietários.

“E assim sonhando,

A flor da simplicidade

Brota dos galhos secos,

O boi manso em harmonia

Com a mata, o rio e o tempo

Pasta solenemente,

Os brotos da floresta

*Deitam e rolam no chão
Da verde terra.
E assim sonhando,
O Chico, em divina luz,
Com simplicidade e pureza
Nos conduz à natureza.
E assim sonhando,
Sonho o sonho
Do Chico.”*

(“Flor Esta, o Sonho” poesia de Silene Farias, publicada em *Aos gritos da Floresta* em 22 de Junho de 1989 – grifo meu).

Na poesia acima, Silene Farias não só apresenta a agressão do pasto à floresta, expressão da luta de Chico Mendes pela preservação das matas do seringueiro, do homem nativo e de suas práticas, como também explicita o possível encontro do boi com a mata sob a presença de um líder, um guia, personificado por Chico Mendes. É importante salientar que a poesia, escrita por Silene Farias em homenagem a Chico Mendes, foi publicada um ano após a morte do sindicalista.

“(...) Tem uma história que o Chico Mendes contou no sindicato que é mais ou menos assim: da onça e do jabuti: ‘Estamos vivendo no tempo das onças, aonde é que anda os nossos jabutis?’ (...) Quando eu vi o Jabuti-Bumbá eu entendi a materialização imagética, dessa história do jabuti como guerreiro.” (MARTINS, Carla, 2011, informante).

Se o Bumba Boi enquanto folgado é uma referência que se explica pela origem nordestina da colonização acriana e pelas relações diretas de preferências dos seus fazedores para com a cultura maranhense, evidenciada na fala de Silene Farias quando ela refere o folgado como “(...) **O Jabuti-Bumbá que vem na esteira do bumba meu boi do Maranhão** (...)” (grifo meu), é preciso ter em mente que o Jabuti se constitui como símbolo de resistência, presente nos fazeres dos seus fundadores já na década de 1980, nos anos de 1920, durante o movimento modernista, que o tomará a partir da cultura indígena,

especialmente das práticas religiosas dos índios Tupi, na qual o Jabuti “representa a perseverança e a força” (TELES, Gilberto Mendonça, 1976).

Ao tomarmos a fala de Silene Farias, quando ela contrapõe o Jabuti Bumbá ao Boi-Bumbá colocando o primeiro como substituto do segundo ao afirmar que o Jjabuti-Bumbá “(...) é ao mesmo tempo uma proposta de substituir as brincadeiras ‘com bois’, símbolo de destruição da floresta (...)”, é preciso levar em conta que o boi como símbolo de destruição não pertence ao arranjo simbólico do folguedo do boi. No entanto, o caminho de apropriação ou a “saída mercadológica”, à qual nos referimos anteriormente, nos permita vislumbrar uma dinâmica na qual se estabelece a dependência mútua entre grupos de cultura popular e o governo “no sentido de manter a dominação política e a ordem social.” (SILVA, Giséla Castro, 2002, p. 105). Nesse sentido, poderíamos considerar que o boi como símbolo de destruição da floresta (enquanto valor cultural, material e simbólico) encontra sua equivalência nos bois na vitrine quando estes ratificam concreta e simbolicamente “uma política cultural centrada em eventos e relações clientelistas” em que a “tradição” justifica a estratificação da cultura popular “mascarando as relações de compadrio e clientelismo”¹²⁶ (SILVA, Giséla Castro, 2002, p. 78), tal como apontadas pelos informantes, e que caracterizam a história cultural, social e política do Nordeste e do Norte do Brasil. É deste modo que a política se insere na dimensão sagrada do folguedo, enfraquecendo-a naquilo que DaMatta, Turner, Viveiros de Castro, Baktin apontam como sendo sua força: a capacidade de, ao suspender os papéis e anular as hierarquias, pôr em risco a ordem social e assim transformá-la, reavivando-a. É nessa capacidade que reside a resistência.

Da perspectiva do jabuti a figura do boi então simboliza mais amplamente toda uma organização social, cultural e política cuja história remonta ao Brasil colonial e é assim que ele pode ser visto como responsável pela destruição do bem que os chamados Povos da Floresta lutaram e ainda lutam para obter e preservar, e que inclui o direito de posse de suas terras e o exercício livre de suas práticas.

¹²⁶ De acordo com Francisco Pereira de Farias (2000, p. 49) “o clientelismo é a apropriação *privada* da coisa *pública*”. Trata-se de mecanismo particularista de controle do eleitorado em que o voto é garantido pela troca. Aqui a cultura popular funciona como meio a partir do qual se estabelece a troca com o cliente (os grupos de Bumba Boi) e o patrão, representado pelo governo e pelos partidos. O governo “dá” apoio (financeiro) em troca do apoio das lideranças culturais ao programa do governo.

Com isso em mente é preciso considerar a expressão “Bumbá” no Jabuti-Bumbá, não somente como uma releitura do folguedo mais popular do Brasil, “os Bumbas-bois”, mas como elemento de diálogo e de tensão, pois se o Boi pode ser considerado como o elemento antilógico em relação ao Jabuti, visto que sua existência está ligada diretamente à destruição da floresta, habitat do jabuti, e, ainda, que o boi pertence ao universo cultural do nordestino, cuja via de apropriação se dá através da experiência do negro liberto, e o jabuti pertence ao universo cultural dos indígenas, cuja via de apropriação se dá através do nordestino emigrado, é a expressão “Bumba” como incitamento a seguir em frente, a não se deixar deter ou abater, que torna possível articular simbolicamente a diferença entre essas duas trajetórias culturais que constituem o Acre e os acrianos e que tem como elemento comum a expropriação e a resistência.

O campo cultural projetado pelo Jabuti-Bumbá é muito diverso daquele projetado pelo Bumba-meu-boi, assim como o são as transformações experimentadas por ambos. No entanto, há uma continuidade entre essas diferenças, sintetizada na expressão “Bumbá” compartilhada pelo Jabuti e pelo Boi, e que permite que eles habitem o mesmo universo – o do folguedo em que o homem, ao dançar/brincar com o bicho, extrai dele a força necessária para seguir em frente.

O longo percurso que me levou a procurar pelos bichos do boi, na suposição de que o Jabuti poderia ser compreendido desde aí, como sendo um desses bichos, colocou à mostra uma vasta margem, interna ao próprio folguedo do boi, quase invisível em função das “vitrines”. Nessa margem, povoada de bois e bichos, de homenagens e sigilos, de ritmos misturados e variáveis, é a luta que tem lugar: a luta cotidiana para sobreviver, em que as culturas se inventam e se transformam não somente na teoria, mas na prática concreta, na experiência, e cuja expressão simbólica repousa no bicho tanto quanto no homem. Se este pode ser considerado um horizonte comum é preciso lembrar que a lógica e a dinâmica cultural do Boi e do Jabuti é diferente. É por essa razão que as categorias de análise destinadas ao Boi não permitem traduzir o universo do Jabuti, mas também não esgotam o universo do próprio Boi.

Ainda que não possamos dizer que o Jabuti é um bicho do Boi, é importante notar que passando do boi ao jabuti, os criadores do folguedo acriano replicaram, mesmo que

disso não tenham consciência, o Jabuti como uma possibilidade contida no amplo universo de significados dos bois como bichos do Maranhão.

*“(...) porque todo mundo... cada um tem um olho, uns esperam que porque... **porque o rebanho humano acredita na Coca-Cola, no Boi de Parintins**¹²⁷, então muitos é... o rebanho humano acreditava que o Jabuti ia ser mais do quê o Boi de Parintins... aí quando eles falam isso, eles falam do rebanho para o rebanho entendeu? E a... e não é isso o Jabuti, mas como dizer pra eles que não é isso? Eles ficaram na saudade, mas eles (...) eles perguntam: ‘E o Jabuti?’ Eu: ‘Ele tá em Goiás, tá sendo reformado o casco daquele Jabuti que foi batizado, o espetacular, o grande, que é que eles querem, aquele espetacular.... quer dizer, **esse Jabuti que as pessoas, essas pessoas querem que ele vá além do Parintins (...) do Garantido e do Caprichoso**, então nego acha que vai (...) eu digo: ‘Ele tá lá...’ e ele tá lá mesmo, eu não quero decepcioná-los. E sabe Deus, ele não tá lá... ele tá sendo preservado, o Bab jura que ele vai ser o Jabuti ainda, muito mais leve e mais brilhoso, com mais estrela, com mais caminho, com mais direção (...) e eu acredito nele, porque quem faz um negócio desse a gente tem que acreditar.” (FARIAS, Eleonora, 2011, informante – grifo meu).*

3.4 JABUTI E BOI: FOLGUEDOS VISUAIS

“(...) O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar de um espelhão mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, inquietas e luminosas imagens (...)” (DAWSEY, John Cowart, 2006, p. 20).

¹²⁷ Refere-se à vertente do folguedo do Boi no Amazonas chamado Boi-Bumbá “(...) Registrado nessa região desde os primórdios do século 19, ocorre por ocasião das festas juninas, tendo-se fundido com a cultura local e regional, tomando cores próprias. No Pará, aproximou-se das comédias joaninas. No Amazonas, incorporou músicas, danças e palavras ameríndias e caboclas. A base da história alude à morte e ressurreição do boi, sempre cercado de variados personagens, tais como o Senhor da Fazenda, sua esposa e a filha (moça branca), o Cazumbá e Mãe Guimã (casal de negros), o Chefe da Maloca, Doutor e seu assistente, os indígenas, além do padre, sacristão e menino. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002041.htm>> Acesso em: 22 ag. 2012

Ao considerar o Jabuti e o Boi como folguedos visuais precisamos nos reportar a alguns autores que se dedicaram a pensar a *performance* dentro da Antropologia. Ao tomarmos a Antropologia da Performance o faremos privilegiando aspectos que interessam mais imediatamente a esta pesquisa, tal como ela vem se configurando, trazendo elementos de constituição do campo da antropologia da performance que provêm tanto de Richard Schechner, especialmente do livro *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance* (1993), quanto de Victor Turner na introdução a *Revelation and Divination among the Ndembu* (1975). Este modo de abordar a performance e a visualidade não é necessariamente o ideal, mas é aquele que melhor responde às inquietações e necessidades desta pesquisa, sobretudo aquelas que se materializaram no campo e na fala dos informantes.

John Cowart Dawsey no artigo “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas” irá reconhecer, na obra de Turner, *Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana da brincadeira*, de 1982, uma premissa de fundo que estaria presente também em outras obras do autor, em que a antropologia da *performance* apresenta-se como “uma parte essencial da antropologia da experiência” (DAWSEY, John Cowart, 2006, p. 19), e que seria através da *performance* que essa experiência pode ser revivida, revelando-se. Trata-se não apenas de pensar a *performance* enquanto expressão, mas também de pensar a expressão enquanto momento culminante de um processo, ou melhor, de uma experiência.

De acordo com Dawsey (2006), para Turner, o processo em que ocorre a *performance* baseia-se em cinco momentos: o primeiro relaciona-se com a percepção no nível dos sentidos mais intensos (como a dor e o prazer) revelando-se mais fortes do que simplesmente relacionados a comportamentos mais rotineiros ou repetitivos. O segundo momento relaciona-se com as imagens vividas no passado que são lembradas e traçadas de forma mais expressivas. Em terceira instância, as emoções ligadas aos acontecimentos do passado são revividas. Na quarta, o passado interage com o presente em uma “relação musical”, trazendo a possibilidade de descobrir e elaborar significados. Por último, a experiência se faz existir pela via da expressividade. Assim, “(...) a *performance* completa

uma experiência (...)” (TURNER, Victor 1982, p. 13-14 apud DAWSEY, John Cowart, 2006, p. 19).

Turner privilegia, na sua antropologia da *performance*, um olhar que se dirige para as coisas não resolvidas da vida social, dessa perspectiva o folguedo do Boi e do Jabuti importariam imediatamente por colocarem em movimento símbolos que instigam a ação. É esta dimensão do agir, do fazer, e sua ligação com o contexto, sua abertura para a mudança, a sociedade em ato (PEIRANO, Mariza, 2006) que melhor contempla os folguedos do Boi e do Jabuti desde a trajetória traçada por esta pesquisa. Como coloca Richard Schechner,

“To treat any object, work or product ‘as’ performance [...] means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions and relationships.” (SCHECHNER, Richard, 2005, p. 24).

Assim, a expressividade presente no Bumba-Boi e no Jabuti-Bumbá torna o elemento visual naquilo por meio do que se completa a experiência vivida. Os elementos visuais, que tanto diferenciam quanto assemelham as duas alegorias, estão relacionados aos materiais utilizados e às referências históricas, que participam do processo pelo qual os valores e as expressões de grupos diversos se mostram, mas também ilumina aquilo que para estes grupos já se tornou comum. Os folguedos são expressivos na mesma medida em que os materiais se tornam expressivos compondo uma visualidade que age sobre as emoções e a sensibilidade daqueles que participam do folguedo (brincantes ou espectadores), e daqueles que o concebem e produzem ao longo do ano, pois os liga a uma experiência histórica vivida (entendida como origem dos folguedos) como forma de estabelecer sua identidade social e cultural.

Referindo-se ao Jabuti-Bumbá, Carla Martins dirá que “Ele tem riqueza estética, força visual, letras, traço da presença e dos encantamentos da floresta, traço caboclo” (MARTINS, Carla, 2011, informante).

O “traço” a que Martins se refere se aplica tanto ao Jabuti quanto ao Boi. É ele quem diz que se tem “gente do jabuti” e que também se tem “gente do boi”, onde a brincadeira

nasce, vive e morre todos os anos. Desse modo, os elementos privilegiados nos dois folguedos fazem da visualidade a explicitação do traço que os distingue não como folguedo, mas como processos sociais e culturais em que valores e arranjos simbólicos distintos são performatizados.

No folguedo do Jabuti-Bumbá, a cabeça do Jabuti é moldada em isopô, seus olhos e boca desenhados com papel machê e seu pescoço revestido de borracha com cilindros feitos de canos. O grande corpo do Jabuti é feito de espuma EVA que reveste canos de PVC modelando o grande casco. Pequenos pedaços de espelhos associados à pintura com tinta acrílica formam um imenso mosaico desenhando as divisões do casco. Por fim, a grande saia do jabuti é feita com retalhados de tecidos coloridos de cetim, para o corpo da saia, e de chita, para suas bordas. Há também pequenos desenhos aplicados na saia trazendo elementos da natureza, como pássaros, cobras, árvores e flores que remetem a realidade da vida na floresta: a imagem de índios, casinhas que lembram casa de ribeirinhos – população que vive em casas altas nas margens dos rios. O movimento da alegoria é realizado sempre por duas pessoas que a fazem dançar. Os brincantes utilizam ainda sementes como apoio aos adornos, e as cores mais presentes são o verde, o amarelo, o branco, vermelho e azul.

“(...) era uma obra de arte, quem conhece o trabalho do Bab via ali o pedaço de pinturas do Bab naquele Jabuti (...) um pouco da obra do criador, do Bab que a gente sempre via em tela e eu percebi na forma da pintura, no Jabuti os traços marcados do Bab, naquele elemento, naquela alegoria.” (SELLES, Darci, 2011, informante).

É o traço artístico de Bab, com a intensidade de suas cores, que dá vida ao traço caboclo.

Já no Bumba-Boi, geralmente a alegoria do Boi, tanto o corpo como a cabeça, é feita de madeira, o Buriti. O Boi é revestido de veludo, geralmente de cor preta, e o seu couro é rico em cores, presentes nos bordados de vidrilhos. Sua cabeça também leva apliques de vidrilhos, assim como os olhos e a boca. O chifre do Boi é feito de chifres de boi de verdade, enfeitados com fitas coloridas. A saia do boi também varia de grupo para grupo, mas geralmente é feita de cetim colorido, trazendo sempre temas bastante variados –

homenagens aos santos, ao Maranhão, ao padrinho do Boi, a figuras de relevância política – estampados em seu corpo, mudando a cada ano e em cada grupo de Boi. Seus brincantes/personagens usam muito brilho e cores diversas em suas vestimentas e adornos. Há ainda a presença de penas coloridas artificiais e penas de Ema de cor natural nos personagens dos índios e nos caboclos de pena.

Deste modo, seus criadores, tanto os do Jabuti como os dos Bois, escolhem materiais e temas cujos significados implicam mais ou menos a experiência histórica vivida e cuja fixidez ou variação simbolizam a dinâmica cultural e política que exprimem. No entanto, é o caráter doméstico das produções que as torna verdadeiras profissões de fé (na mudança, na transformação), especialmente quando se dão à margem dos grandes financiamentos, quando então a autonomia do trabalho é também um traço distintivo da produção artística visual. É nesta dimensão que é possível distinguir os Bois na vitrine daqueles Bois que emergiram no trabalho de campo e que pareiam com o Jabuti, já que a *performance* visual dos primeiros (nas vitrines) passa a ser objeto de aprovação numa disputa por mais visibilidade, levando a incorporação de uma estética de consumo presente nos elementos cênicos que tendem a compensar a perda em termos de *performance*/ritual (lembrando aqui mais uma vez os cortes e supressões nas apresentações em função do tempo reservado para cada grupo).

Assim, quando pensamos a *performance* visual como expressividade que dá existência à experiência é preciso, antes de refletir sobre o significado da experiência, compreender o modo como as coisas são feitas. Parece ser esse o sentido da fala dos informantes que desviaram o percurso de minha pesquisa, levando-me para dentro de suas casas e de suas famílias, mostrando o nascimento precário de seus Bois e a luta cotidiana para fazê-los viver e para mantê-los vivos, e a necessidade e o esforço de “botá-los”. Aí, Bois e Jabuti fazem mais uma vez seu encontro.

“(...) ao penetrar nas manifestações populares brasileiras que contenham o sentido de resistência cultural, relacionando-o com realidades onde a devoção vivida pelo corpo é uma habilidade de sobreviver como ser humano (...) a convivência com essa realidade promove a experiência de ruptura, através da qual se constrói a linguagem do corpo em sua relação com a

história, a identidade e o inconsciente coletivo (...)" (RODRIGUES, Graziela, 1997 apud MULLER, Regina Polo, 2005, p. 79).

Assim a dança entre os dois bichos se fez possível neste trabalho pela forma do resistir e do existir, pelo empenho na compreensão das coisas feitas pelos homens e dos homens que criam as coisas. A dança do homem com o bicho, tal como se expressa nos folguedos do Jabuti-Bumbá e do Bumba-Boi, encena no presente a luta (de um grupo, de uma sociedade, de uma cultura) para se resistir e se constituir enquanto identidade, para transformar o seu entorno, para celebrar sua crença e sua vitalidade, para assinalar suas descontinuidades. O que se manifesta cantando, dançando e recriando é o sentido da própria luta e da própria existência, através de elementos os mais variados e através das relações e das experiências cotidianas vividas por seus criadores e brincantes.

"As festas permitem descobrir oscilações entre visão alegre e uma leitura soturna da vida. Permitem igualmente inventar temporalidades diferenciadas, pois promovem uma duração muito rápida-com tudo podendo acontecer no momento da festa (...) todas as festas- ou ocasiões extraordinárias-recriam e resgatam o tempo, o espaço e as relações sociais (...) é na festa que tomamos consciência de coisas gratificantes e dolorosas (...)" (DAMATTA, Roberto, 1984, p. 81).

Quando olhamos para o Jabuti e o Boi, imensas alegorias que são, pousamos o olhar sobre as coisas e olhamos então para o lugar das coisas que pertencem ao fluxo da experiência vivida e que solicitam o olhar de um outro. Elas nos fizeram parar no caminho que vínhamos fazendo, e nos fizeram pensar sobre algo que até então não havíamos pensado e que diz respeito à dispersão das formas de expressão simbólica na contemporaneidade, que acompanha a fragmentação das relações sociais. Como ressignificar o mundo que se estilhaça? Como dar sentido para a existência e luta de uma cultura, de um grupo? Parecem ser estas perguntas que subjazem à *performance* do Jabuti e dos Bois; *performance* que refletiria, em parte, a busca por "uma experiência coletiva, vivida em comum, passada de geração em geração e capaz de recriar um universo social e simbólico pleno de significado" (DAWSEY, John Cowart, 2006, p. 20), e em parte refletiria os

ruídos e as incoerências de um contexto em que a tradição se despedaça e a experiência se empobrece.

Visualmente, a *performance* do Jabuti e do Boi nos convida a ir das vitrines para a margem, e, na margem, a olhar os elementos arredios e suprimidos que a *performance* revela: as minúsculas expressões da resistência que passam despercebidas ao espectador mais apressado, em que a força e riqueza do Bumba revela-se no “*sempre querer ir pra frente*”, com o que há nisso de prazer e de dor, de tristeza, de alegria e de fé, presentes na fala de Seu Macelino que abre a sub-sessão 3.1.1, seja como performatização do jogo entre o animal e o homem, em que o homem incita o animal e o animal, Boi ou Jabuti, leva o homem à ação criadora, sempre em aberto, seja como performatização da luta cotidiana contra a expropriação material e simbólica sempre em curso e sempre prestes a ser revertida, em que o espaço-tempo da festa/do folguedo corre o risco de ser ocupado por uma outra gramática: a do mercado, a do turismo, a da política.

Em *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance* (1993), Schechner escreve que a *performance*, em qualquer uma de suas variedades (seja a do entretenimento, ou para assinalar ou modificar a identidade, ou para criar uma comunidade, ou para convencer e persuadir, ou para curar etc.) visa a transformação, isto é, o acionamento da habilidade do homem para criar a si mesmo, para mudar, para se tornar o que ele habitualmente ou até então não era. É por meio da *performance* que alguma coisa é criada, modificada, celebrada ou finalizada. Para Schechner, a *performance* é, assim, a apresentação de um ato praticado. No entanto, a determinação do ato, dentro do conjunto de atos que precedem a *performance*, diz respeito também à tendência do trabalho do pesquisador para ser, segundo Geertz (1968, 2004), uma expressão de sua experiência de pesquisa ou mais exatamente daquilo que sua experiência de pesquisa lhe deu. Como dirá Victor Turner, “nunca somos imunes aos poderes simbólicos que invocamos no campo de investigação” (TURNER, Victor, 1975:31 apud PEIRANO, Mariza, 1992, p. 13).

A intimidade das coisas e das pessoas...



Fig. 102 - Casa de Seu Lourenço Pinto. Cidade de Santa Helena, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 103 - Dona Margarida, o neto e o Boi: o arremate para festa. Santa Helena, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 104 - O Averso do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 105- Zé Orelha e os Bichos do Boi Capricho de União para a Matança de 2011. Santa Helena, Maranhão. Foto: Ísis Farias

Vejo-me sentada na cama cedida pelo casal de informantes, a melhor da casa. Lençóis cheiram a limpeza e zelo. O quarto também cheira a fé, festa e construção. Tudo por “terminar”: a parede, o chão, as portas. Mas tudo estava pronto: a indumentária, as músicas, os bois, os bichos. Durante todo trabalho de campo no Maranhão, foi a imagem de São João que mais se comunicou, e disse a que veio. O azul do quadro me chama para o azul da linha de costura e para o detalhe azul da embalagem da cola. A faixa que cai no centro da foto..., “caiam” inúmeras sobre minha cabeça, é a faixa que segura a zabumba nos corpos dos músicos do Boi Capricho de União. É fim de tarde, e eu espero a resposta sobre um lugar ‘melhor’ para a ‘senhora’ [eu] tomar banho e se preparar para acompanhar um dia de saída do Boi”.

Enquanto conversamos, vamos trabalhando, pregando as fitas que soltaram na última apresentação. Tudo se mostra: a base, o material, a família. Dona Margarida ensina ao neto como colocar a fita que caiu. Seu Lourenço aprecia e aproveita para mostrar o avesso do Boi, como ele faz a base, o esqueleto do animal bailante. É buriti, é esponja, é pedaço de pano, é amarração. O menino costura e brinca de bater no tambor onça (ou cúica) feito de couro de cobra.



Fig. 106 - O recanto da fé do Boi Lírio de São João na casa de Seu Zeca. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 107 - O "altar" do Boi Lírio de São João na casa de Seu Zeca. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 108 - Boizinho da casa – brincadeira para as crianças. Casa de Seu Zeca, Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 109 - O presépio e a Nossa Senhora no couro do Boi Lírio de São João em São Luís, Maranhão.
Foto: Ísis Farias

“É boi de terreiro, isso aí são as entidades... e primeiro esse boi daqui... ele já vem de muitos anos... mas não é pra rua porque é quando eu comecei quando eu tinha vinte e um anos de idade, uma senhora que a gente chamava de Maria Pretinha... dia 23 de Junho de... não sei bem o ano... ela chegou com um boizin [boizinho] de papelão pendurado numa varinha e eu tava com uma entidade, daí ela chegou lá cantando pra ela e disse pra ela: ‘eu trouxe um presente pro senhor’... entendeu? Desse presentinho aí foi chegando até aonde tá hoje, acabou acontecendo a promessa e o boi e acabou indo pra rua... a origem vem desse boizinho de papelão, entendeu? Tem muitas histórias assim de bois de encantados... que estão hoje brincando nos arraiais, mas eles vieram de um presente como esse... que essa entidade minha ganhou nessa época, um boizinho de papelão pendurado numa varinha.” (Seu Zeca, 2011).

“(...) É o seguinte, o boi, a gente chama ‘Capoeira’ porque é feito de Buriti, então não chama boi, chamam de ‘capoeira’ (...) e aí a gente manda bordar, quem bordava pra gente no início era Dona Maria da Paz Nogueira Saldanha, que era proprietária do Boi Mimo (...) o nosso boi agora está sendo bordado lá em Cururupu... pela Dona Teresinha por sinal ela borda muito bem, como a Dona Maria da Paz borda... entendeu? (...) Ah, os desenhos a gente... faz de acordo com os acontecimentos..., por exemplo, esse ano a gente mandou bordar a foto de uma senhora chamada Alicia Marques, uma folclorista muito amiga da gente, ela foi madrinha do nosso boi, gostava demais desse boi, e ela faleceu. Aí a filha dela está agora nos acompanhando, nos dando a força... a Dona Ester, com o marido dela o Ribamar... aí eu disse: ‘Dona Éster, vou mandar bordar o rosto de Dona Lili, num dos couros dos nossos bois... ela tinha um presépio... mandei fazer um presépio de um lado e de outro a Nossa Senhora de Fátima, que era a Santa que ela tinha de proteção, era devota, entendeu? As coisas que ela fazia e gostava. Então eu mandei bordar no couro do boi... e a foto dela (...)’.” (Seu Zeca, 2011).



Fig. 110 - O corredor da casa do Seu Zeca e os chapéus dos caboclos de fita em São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias

“É assim o caboco de fita... o chapéu de fita representa ali a magia do São João, o colorido da magia da festa de São João, em cada fita daquela...” (CARECA, 2011).

A caminho da festa...



Fig. 111 - Ônibus das mulheres do Boi Lério de São João, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 112 - *A passagem para a festa.* Ônibus das mulheres do Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 113 - Ônibus das mulheres do Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 114 - Ônibus das mulheres do Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias

“As mães nos apoiam (...) aqui em casa tem uma moça que faz a comida para o grupo, quando vamos para o interior elas vão para cozinha ajudar a gente. Elas que tomam conta da brincadeira... tanto é que nas reuniões eu digo a eles que eles têm que respeitarem elas todas (...)” (Seu Zeca, 2011).

“(...) o boi é o seguinte: O Zeca como não tem lucro né... é muita despesa – Todo ano tem uma coreografia diferente, muda as cores das roupas (...) a gente passa como ‘semi-luxo’ nas apresentações, mas o trabalho é árduo. A essência de tudo é o carisma (...) a partir do momento que acaba o respeito vai embora tudo, poxa (...)” (CARECA, 2011).



Fig. 115 - A pé a caminho da festa. Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 116 - Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão. Foto: Ísis Farias

A intimidade da festa...



Fig. 117 - “Arretado e fudendo”, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 118 - Caboclos de Pena, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão: Foto: Ísis Farias

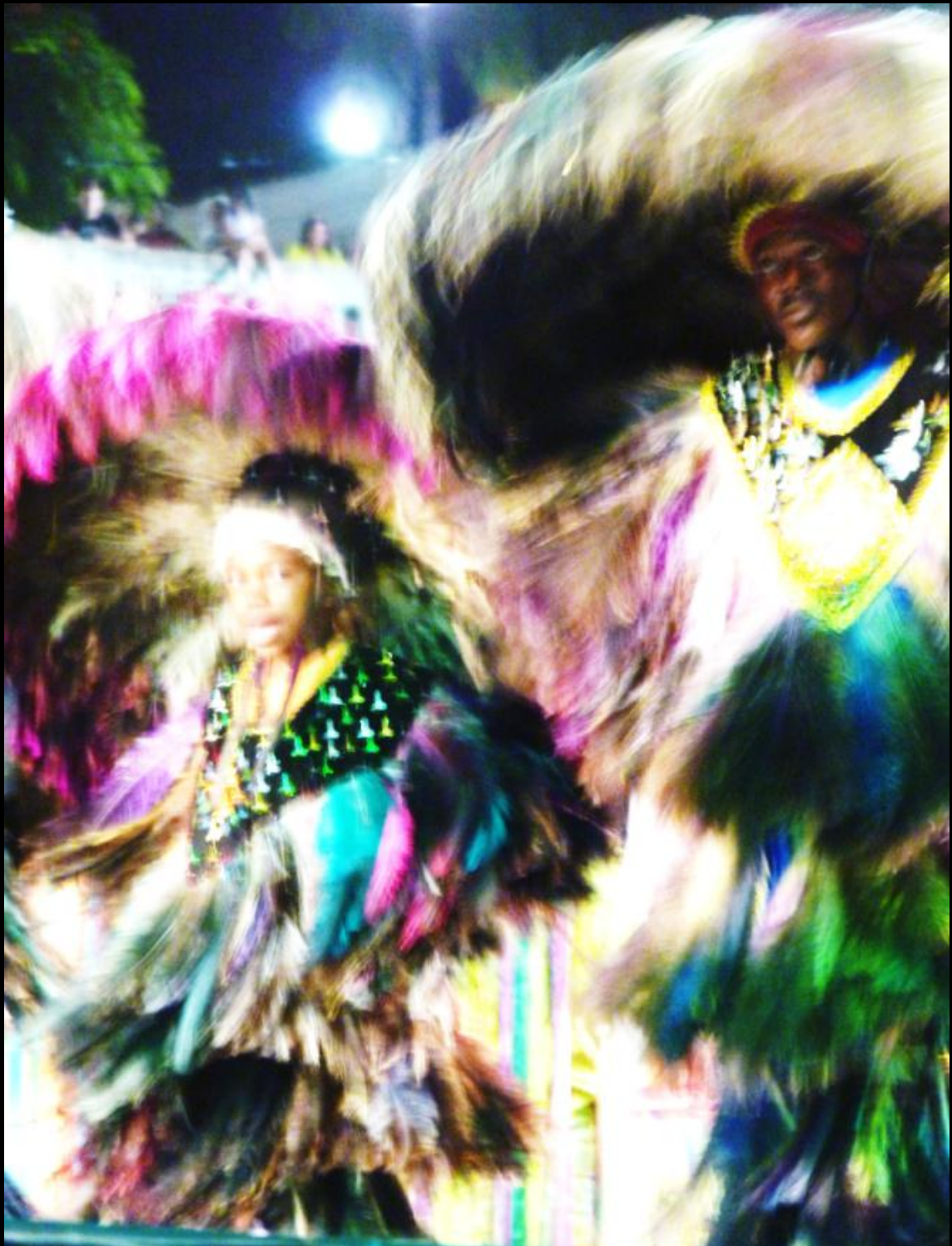


Fig. 119 - Caboclos de Pena, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 120 - A lança do vaqueiro campador, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias



Fig. 121 - A dança, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão. Foto: Ísis Farias

Tomei emprestado o título da imagem que abre a “intimidade da festa”, “Arretado e fudendo”, da frase escrita no pandeirão sintético, carregado por um tocador do Boi da Madre Deus, que aparece no canto esquerdo desta fotografia. Era uma noite cheia de apresentações redondinhas ou nem tanto assim; o último grupo veio para arrebentar, “arretado de bom”, como diria um bom nordestino. As arquibancadas de um dos maiores arraiais de São Luís (Espaço Maria Aragão) já se encontravam esvaziadas, e eu já não me debatia entre as pessoas para ver as apresentações. E, de repente, chega o último grupo para se apresentar. As pessoas do grupo faziam barulho, gritavam, brigavam entre si antes de subir no palco...não cabiam todos! Os pandeirões e matracas ficaram embaixo, subiram no palco somente os personagens: caboclos de penas, com seus imensos chapéus em formato de grandes cogumelos; os vaqueiros de fitas; as índias; dois bois; dois mascarados que lembravam a figura de pai Francisco. Tudo estava completo e tudo faltava. O horário de chegada dos brincantes atrasou e, com isso, a apresentação também. Faltavam quatro dias ainda para São João, e tudo estava certo e inacabado: os brincantes não entraram com suas indumentárias completas, faltavam os sapatos de alguns, outros vinham com uma peça íntima para cobrir o que a pena não cobriu, provavelmente por falta de verba para completar a indumentária daquele ano. Eu vi o “antiespetáculo”, os brincantes dançavam e paravam para se cumprimentar, brigar, caçoar do outro, como se o palco fosse o terreiro da sua casa. A violência, a força, a masculinidade, o que cheirava a bebida, o sujo, o belo, o familiar, o misterioso e o fantástico. Posso dizer que ali tive minha experiência imagética mais forte, enquanto antropóloga que fotografava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“(...) eu só me interessava pela fotografia por ‘sentimento’; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso.” (BARTHES, Roland, 2009, p. 30).

Nesta parte final, refiro-me aos “bastidores” da festa do Bumba-meu-boi do Maranhão através de um caderno imagens diferente, que o antecede, e que compreende o ano de 2011, período em que fiz o trabalho de campo no Maranhão, caderno que batizei como *campo obscuro*. Nele, apresento a minha paixão pelo que está dentro-fora da festa do Bumba-meu-boi do Maranhão e de que maneira isso se coloca como um crivo metodológico que permeia toda a dissertação. Trago, primeiramente algumas imagens que se “mostraram” no meu trabalho de campo no Maranhão, e que dizem da intimidade das pessoas e da intimidade da própria festa, onde as imagens se entrelaçam com minha narrativa e a narrativa dos informantes, em uma composição poética, dentro de uma proposta visual que explicita a noção de campo obscuro – as práticas e aquilo que as mantêm, o que dá sentido aos valores e ideias, os atos que precedem e presidem a *performance*.

A relação com a intimidade da festa, das pessoas e das coisas, faz parte do meu olhar sobre o campo estudado, ou seja, o modo como me proponho a abordar, não só o campo, mas o tema, e o modo pelo qual conduzi a pesquisa. Aqui, sigo com um breve diálogo sobre a relação entre texto e imagem. *Peço licença*¹²⁸!

A imagem e a palavra

“Há, tal como na palavra, imagens que mentem e outras que dizem a verdade mesmo que essa verdade – é quase inútil dizê-lo (...) não seja nunca toda a verdade.” (DIDI-HUBERMAN, Georges, 2012).

¹²⁸ Pedir licença significa, na religião da Umbanda, pedir permissão para pisar no terreiro, no solo sagrado, lugar onde se realizam os trabalhos espirituais. Utilizo o termo de forma livre para “pisar” no solo sagrado do cotidiano dos informantes, e no campo sinuoso da teoria da imagem.

O caminho etnográfico traçado nesta pesquisa através das imagens não é um mero acidente. As fotografias, tanto as tiradas por mim quanto aquelas obtidas nos arquivos dos informantes, bem como as fotos de fotógrafos que acompanharam o folguedo do Jabuti-Bumbá e suas vertentes, foram essenciais e complementares ao processo desta pesquisa. A análise, a reflexão presente no texto descritivo completa-se com as cores, os movimentos, os rostos, e os sentidos que as imagens carregam, uma vez que, segundo Maretti (s/d, p. 3), “(...) O texto só existe porque se remete a uma imagem. A escrita nasceu da imagem (...)”.

No entanto, é importante ressaltar que, neste último caderno de imagens a preferência dada para as imagens obtidas no trabalho de campo realizado no Maranhão se deve simplesmente ao fato de que, aqui, nos interessa mostrar o olhar da pesquisadora [o meu olhar] diante de algo familiar, mas que, durante o desenvolvimento da pesquisa, se apresentou como “desconhecido” e, ao mesmo tempo, como algo desconhecido que me é extremamente familiar: a relação intensa entre o cotidiano e a resistência. Procuro mostrar, através do meu olhar, neste campo obscuro composto pela imagem e pelo texto, o cotidiano, as relações entre as pessoas mediadas pelos fazeres, imersas na fé, e que mobilizam e sustentam a resistência presente nos atos que precedem a festa, e que aos poucos vão sendo performatizados. Parti da intimidade das coisas e das pessoas para alcançar a “intimidade” do que se apresenta na festa – igualmente presente nos cadernos de imagens. Ali, o meu olhar, tanto nas imagens feitas por mim quanto nas imagens feitas por outros, se mostra na leitura que construo destas duas festas (O Jabuti-Bumbá e o Bumba-meu-boi), olhar que orientou a escolha das fotografias e que vão além do campo ilustrativo. Nos cadernos de imagens, que precedem cada capítulo, procurei caminhar norteada pela busca de uma construção narrativa, através da imagem, mantendo um diálogo ora contínuo ora descontínuo com o texto desta dissertação.

Como coloca Paula de Oliveira Biazus (2006, p. 303),

“(...) A fotografia apresenta-se como uma descrição e interpretação dos dados obtidos em campo, não apenas como um instrumento de coleta de informações a fim de realizar um simples inventário da cultura estudada, constituindo verdadeiros ‘textos visuais’ que o antropólogo constrói para restituir determinada realidade (...)”.

Sobre a pesquisa...

Esta dissertação buscou estudar a questão da identidade cultural, a criatividade cultural e a relação do pesquisador com seu objeto de estudo através dos fazeres cotidianos dos informantes. Tendo em vista a reformulação da trajetória da pesquisa apresentada na Introdução, privilegamos a circulação de formas culturais, a capacidade de mudança implicada na mobilidade de formas culturais contemporâneas a partir da Invenção das Tradições, do ritual e da *performance* e da Antropologia Visual por meio do uso da narrativa visual e escrita. Dirigi a pesquisa e o meu olhar para o que era mais próximo dos fazeres cotidianos das pessoas envolvidas nestas festas, onde a Invenção da Tradição esteve presente enquanto teoria aplicada entrelaçada com o processo de construção de uma identidade cultural – principalmente nos fazeres e eventos do primeiro grupo estudado, o Jabuti-Bumbá. Tal manifestação cultural emerge como um folguedo híbrido, como elemento forte e catalisador de culturas presentes em suas referências históricas. Já a teoria da turistificação da cultura, faz-se presente apenas como uma breve pincelada no que diz respeito à vertente de mais visibilidade, na atualidade, no folguedo tradicional do Bumba-meu-boi, chamada por mim de “bois na vitrine”. Considerando a fala dos informantes e a presença da resistência nas relações pessoais e nos fazeres cotidianos, deu-se mais relevância àquilo que leva essas pessoas a brincar, a dançar com bichos.

Tomei em consideração a resistência que se manifesta nos fazeres e práticas cotidianos e que também se faz presente, encontrando sua culminância, no folguedo do Jabuti – evidente em suas letras, em suas aparições, em sua visualidade e nas simbologias aí envolvidas, embora não somente nele. A relevância dada ao elemento da resistência também se faz presente com mais intensidade naqueles que mantêm a festa do Bumba-meu-boi fora do ciclo turístico do Maranhão, como vertente “obscura” do folguedo do Boi, que agrega a ele uma variedade de outros bichos.

Retomando uma das afirmações feitas ao longo da pesquisa, mais especificamente no capítulo três – onde consideramos que muito embora não seja possível dizer que o Jabuti é um bicho do Boi, destacamos a importância de notar que, na passagem do boi ao jabuti, os criadores do folguedo acriano replicaram, mesmo que inconscientemente, o Jabuti como uma possibilidade contida no amplo universo de significados dos bois como bichos do Maranhão – é preciso dizer que esta possibilidade não pode ficar restrita ao Maranhão, já

que o boi, historicamente, para além do âmbito exclusivo do folguedo, participa do processo de formação social e cultural do Brasil, encontrando expressões diferenciadas como folguedo. Assinalamos este aspecto visto que, da perspectiva do Jabuti, marcada pela resistência à destruição das práticas tradicionais características da região, e dos valores a elas associados, o boi não se limita simbolicamente àquele (boi artefato) do Maranhão, mas remete ao boi (o animal) como um elemento fundamental no processo de aniquilação dos povos, das culturas e de suas práticas (via agropecuária), disseminadas por todo o Brasil, processo exacerbado na contemporaneidade.

Considerando a complexidade presente no processo em que se dá o confronto entre estes dois bichos e o encontro entre esses dois folguedos, e considerando ainda que o Jabuti-Bumbá carrega em sua formação elementos de afirmação da cultura e da identidade acriana, elaborados a partir da relação com um passado histórico (em que o Boi se faz presente a partir da migração do nordestino/maranhense para o Acre) e a contemporaneidade (presente histórico em que daí o boi se faz presente mais uma vez como elemento desagregador da cultura), é preciso redimensionar o folguedo Jabuti-Bumbá reconhecendo nele seu caráter eminentemente combativo e resistente que ocupa todo o círculo festivo e não apenas aquele caracterizado pelo folguedo; e mais ainda, o faz ultrapassando as fronteiras do Acre. Aí, ele já não é mais somente o símbolo de uma cultura, participando ativamente da invenção de uma tradição local, para ser símbolo da ampla resistência que caracterizaria o Brasil face à possibilidade de destruição e de expropriação das práticas e dos recursos naturais e culturais.

Por esse motivo, é preciso ter em mente o papel do Jabuti-Bumbá como uma *performance* cultural contemporânea, catalisadora de tradições e que segue desdobrando-se em suas criações – desde o folguedo como espetáculo inicial, passando pelo bloco de carnaval até as suas dissidências.

Desse modo, tal como coloca Paulo Raposo (2002, p. 1)

“Celebrando, reiventando e reimaginando a memória cultural, as expressões performativas afectam e são afectadas pela situação social englobante. Assim, os eixos local, nacional e global devem também ser equacionados e a dicotomia tradição/modernidade frequentemente interrogada.”

Assim, a circulação de formas culturais se faz presente possibilitando a criação e a reinvenção de novas manifestações, fazendo parte de um diálogo e de uma releitura de folguedos e de práticas tradicionais com elementos e práticas contemporâneas, formando um imenso caldeirão híbrido de manifestações culturais, onde o Jabuti e o Boi do Maranhão se implicam de formas as mais diversas. Não é possível separar o Boi do Jabuti, mas por outro lado não é possível explicar um pelo outro e ainda não é possível apreender um sem o outro. E aqui recorremos mais uma vez a Raposo, quando o autor coloca que as políticas da memória e a afirmação identitária implicam em

"como os grupos sociais – e em particular, alguns mediadores nucleares desses grupos – definem a sua pertença a uma dada representação da 'sua cultura' e seleccionam, conjunturalmente, a memória colectiva que partilham e que sustenta essa mesma formulação de 'cultura'" (RAPOSO, Paulo, 2002, p. 2).

O autor remete a "cultura" não somente a um conjunto de saberes incorporado por cada pessoa do grupo, implicando a passagem cronológica de cada um pelo processo de vida, mas também a "cultura" como um lugar de "confronto, tensão, disputa, consenso e negociação mais ainda, (...) um lugar conceitual que já não pertence apenas aos eruditos, nomeadamente os antropólogos" (RAPOSO, Paulo, 2002, p. 2).

Tendo em vista tais ponderações, todos os caminhos traçados nesta dissertação não pretendem fechar o campo que a pesquisa esboçou. Propus um diálogo, nem sempre fácil de realizar, reunindo a Invenção das Tradições, alguns aspectos do ritual e da *performance* e ainda da Antropologia Visual sobre um amplo horizonte metodológico, em que me interessava, de saída, a invenção da tradição e a ideia da construção da identidade acriana e de que modo isso permeia os folguedos e o cotidiano do qual ele é inseparável. Foi através desta perspectiva que escolhi olhar para estes dois folguedos, desde sua mobilidade cultural fortemente presente. No desenrolar da pesquisa, e especialmente no encontro com o campo, com a fala dos informantes, outras noções adentraram o universo teórico

construído, levando-me para mais perto das práticas cotidianas a fim de mostrar os atos pelos quais a tradição e a identidade se inventam.

Uma série de questões decorreu desse conjunto de autores, teorias, fazeres e conceitos: como partir do estudo de sua própria “aldeia” e referenciar visualmente e culturalmente outras manifestações, outras práticas culturais? Como isso ocorre dentro do contexto Acre-Jabuti, Maranhão-Boi e dentro de um contexto político, econômico e social mais amplo? Como abordar as imagens e entrelaçá-las com um projeto teórico, considerando que a imagem fala por si? Como construir uma narrativa escrita densa que pudesse contemplar o exercício etnográfico sem substituir a imagem pela palavra? Essas questões esboçaram o caminho do diálogo entre vertentes diversas da Antropologia e o fazer empírico trilhado nesta dissertação, e que permeia sua estrutura visual e escrita.

Fui, no decorrer da pesquisa, da “casa” para a “rua”. Iniciei assim esta dissertação e assim foi realizada a pesquisa no campo. Para encerrar essas considerações finais, peço licença, mais uma vez, agora aos colegas e companheiros portugueses de pesquisa, para retornar a “casa” na companhia de um antropólogo brasileiro, reconhecendo que talvez eu não tenha sido capaz de englobar o objeto que eu pretendia estudar da maneira como desejaria. No entanto, quero lembrar

“que no Brasil, mais importante do que os elementos em posição, é a sua conexão, a sua relação, os elos que conjugam os seus elementos. (...) Digo, então, que o segredo de uma interpretação correta do Brasil jaz na possibilidade de estudar aquilo que está “entre” as coisas. Seria a partir dos conectivos e das conjunções que poderíamos ver melhor as oposições, sem desmanchá-las, minimizá-las ou simplesmente tomá-las como irredutíveis. Afirmo, posto que isso é um ensinamento básico da antropologia social que pratico, que o estilo brasileiro se define a partir de um “E”, um elo que permite batizar duas entidades e que, simultaneamente, inventa o seu próprio espaço.” (DAMATTA, Roberto, 1997, p. 25).

Atravesso a ponte, o rio corre marrom queimado e barrento, vejo longe as seringueiras do antigo seringal, os papagaios e os passarinhos se confundem com o ruído dos carros da Av. Chico Mendes. Estou chegando. De volta a “casa” todos os meus informantes – amigos antigos da Deusa, minha família também – estão lá reunidos, e

conversam como se eu nunca tivesse partido. Sei que lá vou encontrar o Bab, a Silene, o César e minha avó Deusa Farias; estão todos lá na voz da Keilah que ao fundo diz que este é um

(...) momento de transformação muito forte, muito profundo, e... que o Acre inteiro tá vivendo isso. Não só no movimento por exemplo do... a tradição do Jabuti né, mas com tudo isso que envolve esse processo de revolução, transformação do Acre...” (DINIZ, Keilah, 2011)

As vozes se elevam barulhentas. Ouço então a Fátima, entusiasmada e séria, afirmar:

“(...) A compreensão global das coisas, tem a leitura do Acre no cenário nacional e a criação de uma tradição cultural (...) porque tradição você cria né? Tradições toda hora estão surgindo, toda hora estão desaparecendo né? Eu acho interessante eles terem criado o Jabuti-Bumbá porque tá filiado a uma tradição que vem de muito tempo que é o Boi do Maranhão, ele veio do Maranhão, mas não quer dizer que ele está circunscrito ao Maranhão (...) só que o problema é que as elites que estão no poder não tem essa visão (...) eles promovem essa coisa criativa, eles trazem uma tradição nova, mas a elite brasileira, acriana, ela não absorve isso, ela transforma isso numa coisa que seja maior no sentido de se tornar uma tradição cultural do estado, e isto é uma pena porque deveriam incentivar mais oficinas do tipo de construção de outros bichos... Imagina criar outros bichos Bumba da floresta? Envolver as escolas e as crianças em um festival? Não! Ele [o governo] vai e fica fazendo a feira agropecuária quer fazer igual Barretos aqui... então lamentavelmente eles não têm essa mente aberta aqui (...) também não têm conhecimento da cultura, das raízes (...) mas a Família Farias está sempre apresentando o resultado, o produto desta elaboração (...) eles tem esse lado criativo, artístico e essa interpretação do mundo... eles ‘tão sempre trazendo algum produto, como a Silene trouxe a Maria Chita que é um boneco [gigante] de carnaval que é uma tradição do nordeste (...) e de repente a Maria Chita começou a agregar um monte de gente, daí já virou uma tradição. Então, isso de ser uma família que cria tradição é uma coisa muito singular.” (ALMEIDA, Fátima, 2011).

Enquanto atravesso a soleira da porta, imersa nos antigos aromas e sons com os quais cresci enquanto aprendia a lutar, carrego comigo a certeza de que quando pensamos a invenção das tradições e da identidade acriana (e também mais amplamente a identidade

brasileira) tudo está por fazer; tudo está pronto e inacabado; tudo está completo e tudo falta; tudo está em processo.

Escuto com atenção, e quase posso ouvir pela porta aberta o entra e sai das pessoas, as risadas, o sotaque arrastado. Mais alguns passos e terei finalmente chegado.

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (2003), Fotos e palavras, do campo aos livros. *Revista Studium*, n. 12, 2003. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/12/index_win.html> Acesso em: 20 set. 2012

ALMEIDA, Fátima (2000), *Memória Fotográfica do Segundo Distrito de Rio Branco*. Rio Branco: PMRB, FMC/AC.

ANDRADE, Mário de (1959), *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo, Livraria Martins.

ANDRADE, Rosane de (2002), *Fotografia e Antropologia – olhares fora-dentro*, São Paulo, Estação Liberdade.

BARROS, Evaldo Almeida Antonio (2005), *A terra dos Grandes Bumbas - a maranhensidade ressignificada na cultura popular (1940-1960)*. Caderno Pós Ciências Sociais, Universidade federal do maranhão, São Luís, v. 2, n. 3, jan/jun. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/viewFile/227/159>>. Acesso em: 20 set. 2012

BARTHES, Roland (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____. (2009). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BIAZUS, Paula de Oliveira (2006), Resenha, Achutti, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 12, n. 25, Jan./Jun. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832006000100018> Acesso em: 20 set. 2012

BROWN, Irving Foster et al. (2006), *Relatório preliminar do mapeamento de áreas de risco para incêndios no leste do Acre: Primeira aproximação*. Rio Branco, Ministério Público Federal.

CALIXTO MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro (2005), *A cidade encena a floresta*. Rio Branco, EDUFAC (série dissertações). Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Maria%20do%20Perpetuo%20Socorro%20Calixto%20Marques.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2012

CAMPOS, Ricardo (2010), Resenha. José Machado Pais, Clara Carvalho e Neusa Mendes de Gusmão (orgs.), *O Visual e o Cotidiano*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2008. *Revista Análise Social Versão Impressa*, v. XLV. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1268307551S3pKN8zd2Tb31OP6.pdf>> Acesso em: 20 set. 2012

CANCLINI, García Néstor (2006), *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade 4. ed., São Paulo, Edusp.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de (1995), *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís, SIOGE.

_____. (coord.) (1997), *Memória de Velhos. Depoimentos: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. V. 2, São Luís, LTHOGRAF.

CASCUDO Luís da Câmara (2002), *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Ed. 11/Global.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (2002), *Os sentidos no espetáculo*. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 45, n. 1. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: 20 jun. 2012

_____. (2010), Em torno do Carnaval e da Cultura Popular. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, v. 7, n. 2, nov. Disponível em: <http://www.tecap.uerj.br/pdf/v72/maria_laura.pdf> Acesso em: 20 jun. 2012

CERTEAU, Michel de (1998), *A Invenção do Cotidiano - Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed., Petrópolis, Vozes.

_____. (2000), *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, Papirus, 2000.

CHAGAS, José (2003), Prefácio, in OLIVEIRA, Andréa, *Nome aos Bois - Tragédia e Comédia no Bumba meu Boi do Maranhão*. São Luís, Edição do Autor.

CUNHA, Ana Stela de Almeida (org.) (2011), *Boi de zabumba é a nossa tradição*. São Luis, Setagraf.

DAMATTA, Roberto (1983), *Carnavais, Malandros e Heróis- Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores.

_____. (1997), *A casa e a Rua- Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. 5. ed., Rio de Janeiro.

_____. (1986), *O que faz o brasil Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco.

DAWSEY, John Cowart (2006), Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Revista Campos*, v. 7, n. 2. Disponível em: <<http://www.agenciawad.com.br/clientes/dausp/arquivos/johndaws/principais21.pdf>> Acesso em: 14 jun. 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012), Georges Didi-Huberman: vemos o telejornal à mesma hora é comportarmo-nos como na Idade Média. Tiago Bartolomeu Costa entrevista. Disponível em: <<http://www.publico.pt/Cultura/georges-didihuberman-vermos-o-telejornal-a-mesma-hora-e-comportarmonos-como-na-idade-media-1538078>>. Acesso em: 20 set. 2012

FERRETTI, Mundicarmo (2008), *Cura e pajelança em terreiros do Maranhão (Brasil)*. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Cura%20e%20pajelanca.pdf>> Acesso em: 20 set. 2012

FERRETTI, Sérgio Figueiredo (1995), *Repensando o sincretismo: Estudo sobre a casa das Minas*. São Paulo, Edusp; São Luís, Fapema.

_____. (2002), *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. Organizado por Sérgio Figueiredo Ferretti. 3 ed., São Luís, Comissão Maranhense de Folclore.

GEERTZ, Clifford J. (1968), *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*, New Haven, Yale University Press.

_____. (2004), *Observando o Islã: O Desenvolvimento Religioso no Marrocos e na Indonésia*. Trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (2005), Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000100002&script=sci_arttext> Acesso em: 20 jun. 2012

GONÇALVES, Porto; WALTER, Carlos (2009), Chico Mendes, um ecossocialista. *OSAL*, Buenos Aires, CLACSO, Año X, n. 25, abril. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/osal/osal25/09porto.pdf>> Acesso em: 20 set. 2012

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org) (1997), *A Invenção das Tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 6. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HOUAISS, Antônio (2009), *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* [eletrônico]. São Paulo, Objetiva.

KACTUZ, Flávio (org) (2006), *Daqui Onde Estou dá Pra ver o Brasil*. Rio Branco, CATAC.

LABATE, Beatriz Caiuby; PACHECO, Gustavo (2004), *O Uso Ritual da Ayahuasca: Matrizes Maranhenses do Santo Daime*. Campinas, Mercado de Letras.

LARAIA, Roque de Barros (2002), *Cultura: um conceito antropológico*. 15. ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

LE BRETON, David (2009), *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Trad. Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis, RJ, Vozes.

MINISTÉRIO PÚBLICO ESTADUAL DO ACRE (2008), *Documento*, Grupo de Trabalho de Prevenção e Combate às Queimadas e Incêndios Florestais. Disponível em: <http://webserver.mp.ac.gov.br/wp-content/files/Revista_GT_Queimadas.pdf> Acesso em: 12 jun. 2012

MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO PÓLIS (2006). *Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, São Paulo/Brasília.

- MARETTI, M. R. (2010), Narrativas através de imagem e texto. Relações entre imagem e texto na obra Naven de Gregory Bateson. In: II CONGRESSO IBEROAMERICANO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y PROYECTUAL & 5 JORNADA DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES, La Plata, Argentina. Disponível em: <<http://www.fba.unlp.edu.ar/news/SCYTEC/PDF/MARETTI.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2012
- MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.
- MONTES, Maria Lúcia (1998), Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira. *Sexta feira*, n. 2, abr. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre_o_arcaico.pdf> Acesso em: 20 jun. 2012
- MORAIS, de Jesus Maria (2008), *Acreanidade: invenção e reivenção da identidade acreana*. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.bdtndc.uff.br/tde_arquivos/26/TDE-2009-08-25T130106Z-2187/Publico/Maria%20de%20Jesus%20Morais-tese%20geografia.pdf> Acesso em: 15 maio 2012
- MULLER, Regina Polo (2005), Ritual, Schechner e performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2012
- NETO, Azevedo Américo (1997), *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís, Alumar.
- OLIVEIRA Lenir; GONÇALVES Jandir (1997), Cordões de Bicho. Comissão Maranhense de Folclore, Boletim online nº 10, dezembro. Disponível em: <<http://www.cmfolclore.ufma.br/boletim.php?pg=2>> Acesso em: 20 set. 2012
- OLIVEIRA, Andréa (2003), *Nome aos Bois - Tragédia e Comédia no Bumba meu Boi do Maranhão*. São Luís, Edição do Autor.
- PEIRANO, Mariza (1992), A favor da etnografia. *Série Antropologia*, n. 130, Brasília. Disponível em: <http://nau.ufsc.br/files/2010/09/Peirano_a-favor-da-etnografia.pdf>
- _____. (2006), *A Teoria Viva e Outros Ensaios de Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- RAPOSO, Paulo (2002), *Cultura Popular: Autenticidade e Hibridização*. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/pjraposo/>> Acesso em: 20 set. 2012
- _____. (2004), *Pelos Trilhos de O Bando: Contaminando Tradições*, Conferência apresentada no Aniversário dos 30 anos do teatro O Bando, Palmela.
- _____. (2009), *Pelos trilhos de O Bando: contaminando tradições*, in BRITES, João (org.), *Teatro o Bando: Afectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Grupo de Teatro O Bando.

REIS, José Ribamar Sousa dos (2003), *São João em São Luís: o maior atrativo turístico-cultural do Maranhão*, São Luís, Aquarela.

REIS, José Ribamar Sousa dos (2008), *O ABC do bumba-meu-boi do Maranhão*. 2. ed., São Luís, Fort Gráfica.

REVISTA *Religião Brasileira no terceiro Milênio-Santo Daime*, São Paulo, ano 01, n. 01.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho (1995), Antropologia das formas sensíveis: Entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. *Horizontes Antropológicos*, Antropologia Visual, Porto Alegre, Ano I, v. 2. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a08.pdf>> Acesso em: 12 jul. 2012

RODRIGUES, Graziela (1997), *Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro, Funarte.

SCHECHNER, Richard (1993), *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London, Routledge.

SILVA, Gisela Castro (2002), Cultura Popular e poder político no Maranhão: contradições e tensões do Bumba-meu-boi no governo Roseana Sarney. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís. Disponível em: <<http://www.pgpp.ufma.br/busca/download.php?id=112>> Acesso em: 20 set 2012

SILVA, Maria Carneira da (2005), *Novos Destinos Turísticos, Novos Terrenos da Antropologia*. Lisboa, Outros Trópicos.

SOBRINHO, Pedro Vicente Costa (2001), *Comunicação Alternativa e Movimentos Sociais na Amazônia Ocidental*. João pessoa, Editora da UFPB.

SOUSA FILHO, Alípio (2002), Michel de Certeau: Fundamentos de uma sociologia do cotidiano. *Sociabilidades*. São Paulo, v. 2. p. 129-134.

TELES, Gilberto Mendonça (1976), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. 3. ed., Brasília, INL/ Vozes.

TURNER, Victor (1975), *Revelation and Divination among the Ndembu*. Ithaca, Cornell University Press.

VASCONCELOS, Gisele Soares de (2007), *O Cômico no Bumba-Meu-Boi*. 337f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

YOUNG, Michael (1998), *Malinowski's Kiriwina: Fieldwork Photographie 1915-1918*. Chicago, The University of Chicago Press.

Sites

Baião. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

Boi de Parintins. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002041.htm>> Acesso em: 22 ag. 2012

Bumba-meu-boi maranhense. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002046.htm>> Acesso: 12 de junho de 2012

Bumba-meu-boi sotaque Zabumba. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002046.htm>> Acesso: 12 de junho de 2012

Burrinha. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

Catira. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

Ciranda. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

Cuia da tacacá. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 de jan. 2012

Festejos Juninos. Tesouro de Folclore e Cultura Popular. Disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001060.htm>> Acesso em: 28 ag. 2012

Folgado. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

Frevo. Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002144.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

Jabutí Tinga. Disponível em: <<http://www.tartarugas.avph.com.br/jabutitinga.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012

Lagoa da Janse. Secretaria de Turismo do Estado do Maranhão. Disponível em:
<http://www.turismo.ma.gov.br/pt/polos/sao_luis/lagoa_jansen.htm> Acesso: 12 de ag. 2012

Maracatu. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001117.htm>> Acesso: 12 jun. 2012

Papai Cazumbá. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em:
<<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000722.htm>> Acesso: 18 de junho de 2012

Pirarucu. Viva Brazil. Disponível em: <<http://www.vivabrazil.com/pirarucu.htm>> Acesso em: 12 jun. 2012

Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. Disponível em:
<<http://www.polis.org.br/uploads/979/979.pdf>> Acesso em: 12 jun. 2012

Tracajá. Atlas Virtual de Pré-história. Disponível em:
<<http://www.tartarugas.avph.com.br/tracaja.htm>> Acesso em: 12 jun. 2012

Jornais

DIÁRIO do Povo do Piauí. Teresina, Piauí 23/06/2007

JORNAL O Globo, 24/8/1953-

JORNAL A Gazeta. Rio Branco, Acre 14/11/2005

JORNAL Página. Rio Branco, Acre 20, 25/05/2007

JORNAL Página. Rio Branco, Acre 20,14/01/2008

JORNAL Página. Rio Branco, Acre 20, 31/01/2008

JORNAL Diário da Manhã. São Luís, Maranhão 27/06/2004

LISTA DE FIGURAS

Caderno 1

- Fig. 1 - Festa do 'Batizado do Jabuti-Bumbá, Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 2 - Jabuti Tinga e a Nossa Senhora da Seringueira. Rio Branco, Acre, 2006
- Fig. 3 - Réplica da Nossa Senhora Seringueira. Rio Branco, Acre, 2008
- Fig. 4 - Tocadores e puxadores. . Brasília, DF, 2006
- Fig. 5 - Cortejo Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2007
- Fig. 6 - I Festa Latina de Bonequeiros, Brincantes e Pensantes. Águas Lindas, Goiás, 2006
- Fig. 7 - XXXI Encontro Nacional de Folguedos do Piauí. Teresina, Piauí, 2007
- Fig. 8 - Projeto "SESI Bonecos do Brasil", Rio Branco, Acre, 2007
- Fig. 9 - Projeto "SESI Bonecos do Brasil", Rio Branco, Acre, 2007
- Fig. 10 - Projeto "SESI Bonecos do Brasil", Rio Branco, Acre, 2007
- Fig. 11 - Cleberson Monteiro tocando zabumba, Piauí, Teresina, 2007.
- Fig. 12 - Modelo para construção do boneco do Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2008
- Fig. 13 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 14 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 15 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 16 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 17 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 18 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005.
- Fig. 19 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 20 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 21 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005..
- Fig. 22 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 23 - Batizado Jabuti-Bumbá. Rio Branco, Acre, 2005
- Fig. 24 - Deusa Farias e José Farias da Franca. Rio Branco, Acre, 1952
- Fig. 25 - Deusa Farias e seus nove filhos. Rio Branco, Acre, 1983
- Fig. 26 - Deusa Farias trabalhado na ourivesaria. Rio Branco, Acre, 1979
- Fig. 27 - Peça teatral "As aventuras do Diabo Malandro". Rio Branco, Acre, 1979
- Fig. 28 - Peça teatral "As aventuras do Diabo Malandro". Rio Branco, Acre, 1979
- Fig. 29 - Peça teatral "As aventuras do Diabo Malandro". Rio Branco, Acre, 1979

- Fig. 30 - Peça teatral “As aventuras do Diabo Malandro”. Rio Branco, Acre, 1979
- Fig. 31 - Peça de Teatro: ‘*Pluft*’, o fantasma. Rio Branco, Acre, 1982
- Fig. 32 - Peça de Teatro: ‘*Pluft*’, o fantasma. Rio Branco, Acre, 1982
- Fig. 33 - Oficina de Teatro “Caderno de Acontecimentos”. Rio Branco, Acre, 1989
- Fig. 34 - Ensaio bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2008
- Fig. 35 - Bicicleta equipada do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2008

Caderno 2

- Fig. 36 - Construção da Boneca do Bloco de Carnaval Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2009
- Fig. 37 - Boneca Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2010
- Fig. 38 - Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2008
- Fig. 39 - Desfile do Bloco *Maria Chita*. Rio Branco, Acre, 2009
- Fig. 40 - Músicos do Bloco *Maria Chita*. Rio Branco, Acre, 2008
- Fig. 41 - Banda militar de Rio Branco no Bloco Maria Chita. Rio Branco Acre, 2010
- Fig. 42 - Travessia da Ponte Joaquim Macedo do Bloco Maria Chita. Rio Branco, 2009
- Fig. 43 - Jabuti Tinga no Bloco de Carnaval Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2009
- Fig. 44 - Cortejo do Bloco Maria Chita na ponte Joaquim Macedo de Rio Branco, Acre, 2012
- Fig. 45 - Cortejo do Bloco Maria Chita no Segundo Distrito da cidade. Rio Branco, Acre, 2010
- Fig. 46 - Fundadores I do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2009
- Fig. 47 - Fundados II do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2010
- Fig. 48 - Fundadores III do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2012
- Fig. 49 - Cortejo do Bloco Maria Chita no *Mercado Velho-Novo*. Rio Branco, Acre, 2012
- Fig. 50 - Cortejo do Bloco Maria Chita. Rio Branco, Acre, 2012
- Fig. 51 - Filipeta de divulgação do personagem Zé Jarina. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 52- Personagem Zé Jarina. Rio Branco, Acre, 2010
- Fig. 53 - César Farias na sua oficina de ourivesaria. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 54 - César Farias e Jabuti Parema. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 55 - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 56 - Jabuti Carumbé e o violeiro Ademar Galvão. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 57 - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 58 - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 59 - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 60A B - Jabuti Carumbé. Rio Branco, Acre, 2011
- Fig. 61 - Posse da Presidente do Brasil Dilma Russel. Brasília 01 de Janeiro 2011

- Fig. 62 - Estandarte do Grupo *Meninagem*. Olhos D'Água, Goiás, 2009
- Fig. 63 - Fundadoras do grupo *Meninagem*. Olhos D'Água, Goiás, 2009
- Fig. 64 - Jabuti Bumbá aula de teatro na Escola Pedacinho do Céu. Alexânia, Goiás, 2009
- Fig. 65- Cortejo Grupo *Meninagem* na Feira de Trocas de Olhos D'Água. Goiás, 2010
- Fig. 66 - Grupo *Meninagem* na Feira de Trocas de Olhos D'Água, Goiás, 2010
- Fig. 67 - Grupo *Meninagem* e a Carroça da Leitura. Olhos D'Água, Goiás, 2010
- Fig. 68 - O estandarte do Bloco de Carnaval O *Pinto Caipira*. Olhos D'Água, Goiás, 2012
- Fig. 69- Cortejo do Bloco de Carnaval O *Pinto Caipira*, Olhos D'Água, Goiás, 2012
- Fig. 70 - "Bloco da Deusa" no pré- carnaval do Clube *Tentâmen*. Rio Branco, Acre 2012
- Fig. 71 - "Bloco da Deusa "- pré- carnaval no Clube *Tentâmen*. Rio Branco, Acre, 2012

Caderno 3

- Fig. 72 - Miolo do Boi da Floresta. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 73 - Batizado Boi da Floresta. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 74 - Batizado Boi da Floresta- São Luís, Maranhão, 23 de junho de 2011
- Fig. 75 - Batizado do Boi de Terreiro de Dona Mariinha. São Luís Maranhão-Junho 2011
- Fig. 76 - Batizado do Boi de Terreiro de Dona Mariinha. São Luís Maranhão-Junho 2011
- Fig. 77 - Festejo de São Pedro- São Luís do Maranhão, 29 de Junho de 2011
- Fig. 78 - Festejo de São Pedro. São Luís do Maranhão, 29 Junho de 2011
- Fig. 79 - Festejo de São Pedro. Igreja de São Pedro. São Luís do Maranhão, 29/06/2011
- Fig. 80 - Boi de Santa Fé no Arraial da Lagoa. São Luís Maranhão, Junho de 2011
- Fig. 81 - Apresentação Boi de "Vitrine", Arraial da Lagoa. Junho de 2011
- Fig. 82- Apresentação Boi de "Vitrine", Arraial da Lagoa. Junho 2011
- Fig. 83 - Cortejo dos Bois. São Luis, Maranhão, 2011
- Fig. 84 - Apresentação Boi Novilho Branco. São Luís do Maranhão, 2011
- Fig. 85 - - Apresentação Boi de Santa Fé. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 86 - - Apresentação Boi de Santa Fé. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 87 - Boi Lírio de São João no Arraial do Renascença. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 88 - Boi Lírio de São João no Arraial do Renascença. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 89 - "Bichos do Boi" Festejo de São Pedro. São Luis, Maranhão, 2011
- Fig. 90 - Jacatuba do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão (s/d)
- Fig. 91 - Construção Bichos do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão
- Fig. 92 - Comédia ou matança do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 93 - Boi de Seu Lourenço. Santa Helena, Maranhão, 2011.

- Fig. 94 - Seu Lourenço Amo do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011.
- Fig. 95 - Os Músicos do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 96 - Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 97 - O Boi e o vaqueiro de lança- Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 98 - Cordão de Bichos. Baixada Maranhense, Maranhão(S/d)
- Fig. 99 - Cordão de Bichos. Baixada Maranhense, Maranhão (s/d)
- Fig. 100- Encontro do Jabuti-Bumbá com o Boi D'Água. Olhos D'Água, Goiás, 2006
- Fig. 101 - Encontro do Jabuti-Bumbá com o Boi D'Água. Olhos D'Água, Goiás, 2006.

Caderno 4

- Fig. 102 - Casa de Seu Lourenço Pinto. Cidade de Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 103- Dona Margarida, o neto e o Boi. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 104 - O Averso do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 105 - Zé Orelha e os Bichos do Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 106- O recanto da fé do Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 107 - O “altar” do Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 108 - Boizinho da casa – brincadeira para as crianças. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 109 - O couro do Boi Lírio de São João em São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 110 - O corredor da casa do Seu Zeca. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 111 - Ônibus das mulheres do Boi Lírio de São João, Maranhão, 2011
- Fig. 112 - *A passagem para a festa.* Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 113 - Ônibus das mulheres do Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 114 - Ônibus das mulheres do Boi Lírio de São João. São Luís, Maranhão
- Fig. 115 - A pé a caminho da festa. Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 116 - Boi Capricho de União. Santa Helena, Maranhão, 2011
- Fig. 117 - Arretado e fudendo”, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 118 - Caboclos de Pena, Boi da Madre Deus em São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 119 - Caboclos de Pena, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 120 - A lança do vaqueiro campador, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão, 2011
- Fig. 121 - A dança, Boi da Madre Deus. São Luís, Maranhão, 2011

LISTA DE INFORMANTES

ALMEIDA, Fátima (Acre)

AZEVEDO, Macelino (Maranhão)

BULHÕES, Mariana (Goiás)

CARECA “Wagner de Cássio dos Santos” (Maranhão)

DONA MADALENA (Maranhão)

FERRETTI, Sérgio (Maranhão)

GOES, Raimundo João (Maranhão)

GONÇALVES, Jandir (Maranhão)

MARY, Francis (Acre)

MARTINS, Carla (Acre)

MONTEIRO, Cleberson (Acre)

PINTO, Lourenço (Maranhão)

SELLES, Darci (Acre)

SILVA, José Ribamar dos Reis “Seu Zeca” (Maranhão)

SOUSA, Paulo Melo (Maranhão)

ZÉ ORELHA (Maranhão)

Família Farias

FRANCA, Luiz Carlos de Farias “Bab Franca” (Acre)

FRANCA, Cícero César de Farias “César Farias” (Acre)

FRANCA, Cícero de Farias (Acre)

LEITE, Maria Deusa de Farias “Deusa Farias” (Acre)

FRANCA, Maria Silena de Farias Franca “Silene Farias” (Acre)

FRANCA, Maria Eleonora de Farias Franca “Eleonora Farias” (Acre)

MODESTO, Iriá Farias Franca (Acre)